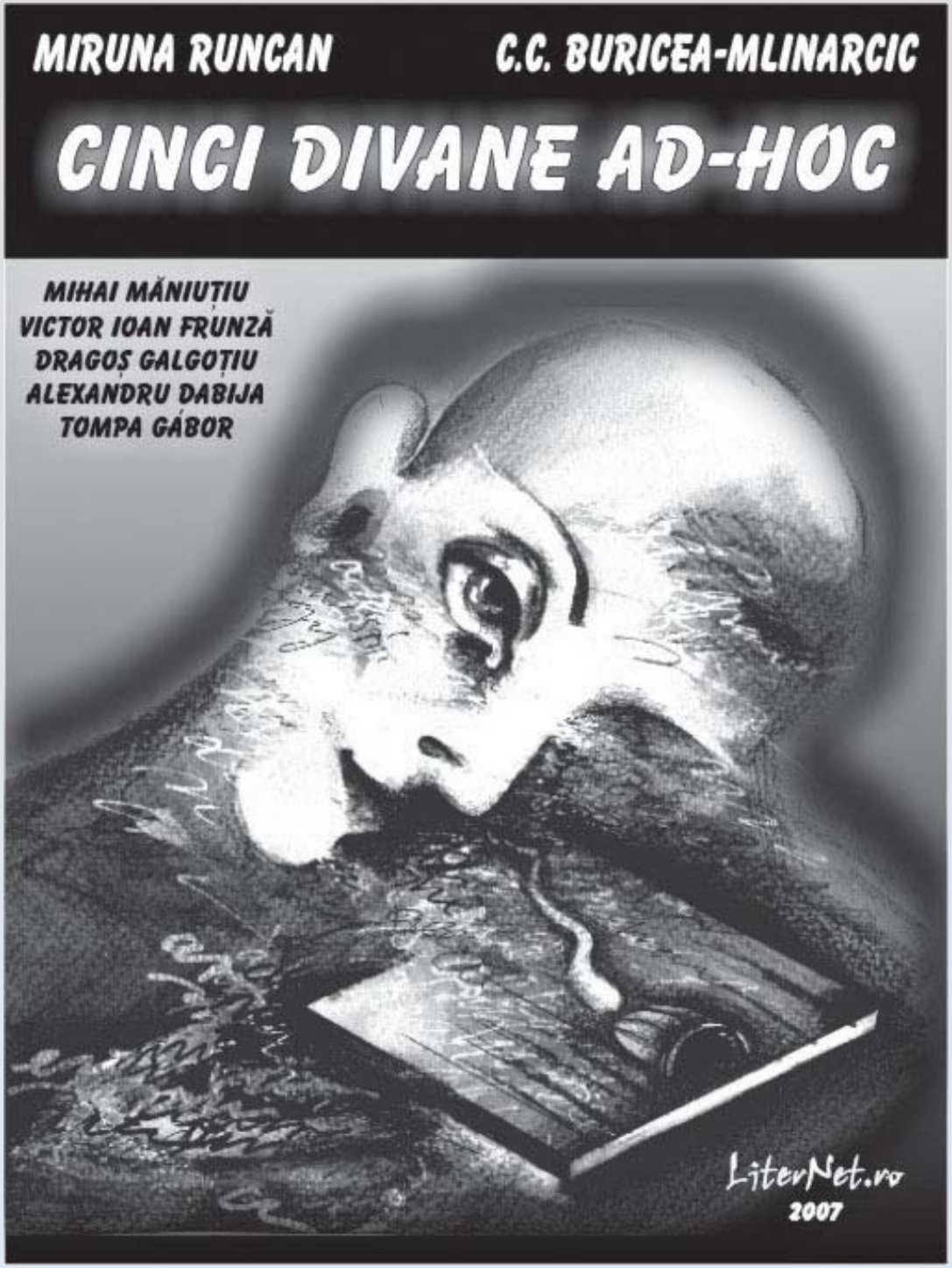
MIRUNA RUNCAN
C.C. BURICEA-MLINARCIC
CINCI DIVANE AD-HOC
MIHAI MĂNIUȚIU
VICTOR IOAN FRUNZĂ
DRAGOȘ GALGOȚIU
ALEXANDRU DABIJA
TOMPA GÁBOR
LiterNet.ro
2007

Redactor şi editor format **.pdf** Acrobat Reader: Răzvan Penescu rpenescu@literne t.ro

Corectură: Anca Şerban, Lucian Maier

Coperta: Tudor Huțu
Imagine copertă: © 2007 Adriana Grand
Fotografiile intervievaților fac parte din arhivele personale ale acestora.

Text: © 2007 Miruna Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic
Toate drepturile rezervate.

© 2007 Editura LiterNet pentru versiunea **.pdf** Acrobat Reader
Este permisă descărcarea liberă, cu titlu personal, a volumului în acest format. Distribuirea gratuită a cărții prin intermediul altor situri, modificarea sau comercializarea acestei versiuni fără acordul prealabil, în scris, al Editurii LiterNet sînt interzise şi se pedepsesc conform legii privind drepturile de autor şi drepturile conexe, în vigoare.

ISBN-10: 973-7893-99-9
ISBN-13: 978-973-7893-99-4

Editura LiterNet
http://editura.literne t.ro office@literne t.ro

În memoria Mariei Ruxandra

Cuprins

Cuvînt înainte la ediția electronică **5**
Cuvînt înainte **7**
Mihai Măniuțiu: Divan într-o bibliotecă **9**
Scurtă prezentare *10*
... nimicul din care se naşte ceva... ..... *18*
Victor Ioan Frunză: Divan în fostul protocol **32**
Scurtă prezentare *33*
... eu simt acut că noi nu gîndim ca la sfîrşit de mileniu... ..... *37*
Dragoş Galgoțiu: Divan într-o debara **52**
Scurtă prezentare *53*
... dacă noi toți sîntem orbi, însăşi recunoaşterea lipsei de lumină ne obligă să înțelegem că altundeva există şi vedere... ..... *57*
Alexandru Dabija: Divan în cabinetul directorului **71**
Scurtă prezentare *72*
... îmbîcsirea intelectuală este atît de mare încît de ea nu ne mai poate scăpa decît boala... ..... *77*
Tompa Gábor: Divan pe teren neutru **98**
Scurtă prezentare *99*
... ne-am obişnuit atît de mult cu această stare de apocalips, încît ni se pare firească orice eroare... ..... *104*

Cuvînt înainte la ediția electronică

Propunerea LiterNet de a edita electronic **5 divane ad-hoc**, după nu mai puțin de 13 ani de la apariția în volum, a fost, nu putem nega, o mare surpriză. Şi totuşi, am reacționat la ea, amîndoi autorii acestei cărți, instantaneu şi entuziast. Fiindcă, cel puțin pentru noi, ea are, pe de-o parte, o valoare în sine: ca orice carte de interviuri, ea depune mărturie asupra unei stări de spirit şi asupra unei etape – istorice dar şi estetice, conjuncturale dar şi profund subiective – din existența tuturor celor implicați, intervievați şi intervievatori. Pe de altă parte, are o valoare sentimentală – aproape romantică, greu de prizat pentru generațiile *cool*. Vremea scrierii ei e direct legată de hei-rupismul sublim al primei etape de după 1989 a Teatrului Odeon, cu Alexandru Dabija învățînd managementul din mers, iar noi inventînd (ca macaroana) PR-ul pe înțelesul românilor. Sînt abia vagi, în interviurile prietenilor noştri regizori, urmele micilor-marilor triumfuri de atunci ale teatrului, **... au pus cătuşe florilor...** de Arrabal şi **La Țigănci** de Cristian Popescu, montate de Alexander Hausvater, **Richard III** al lui Măniuțiu, **Teatrul seminar** al lui Galgoțiu, unele dintre ele nici măcar montate la momentul interviurilor. Cum sînt intransmisibile, de fapt, tensiunile politice care au culminat cu destituirea lui Dabija, în 1994 (exact cînd încheiam redactarea acestei cărți, apărută la cinci luni după), ori relația productivă cu dispărutul supliment LA&I al *Cotidianului* condus de Dan C. Mihăilescu, care a dus la naşterea cărții. Cum pare imposibil de evocat freamătul de solidaritate şi prietenie care ne lega şi ne leagă de fiecare dintre cei intervievați (cărora atunci li s-ar mai fi putut adăuga şi alții, pentru un nou volum, dar ritmurile vieții şi geografiile personale n-au mai îngăduit-o). Ca să nu mai vorbesc de cele două vacanțe, 1993 şi 1994, pe care le-am petrecut, atît eu cît şi C.C. B.-M., la Conacul Mandrea - Muzeul Memorial Nicolae Bălcescu din Bălceşti pe Topolog, şi unde am lucrat cu dedicație dar şi cu seninătate şi veselie, neştiind ce cumplite încercări ne va rezerva viitorul imediat. Distanța şi vremea au dat, în fond, un fel de aură magică acestei cărți, mai dragă amîndurora decît cărțile individuale, care i-au urmat.

Şi totuşi, dincolo de nostalgia (transparentă, cum vedeți), ce justifică, de fapt, o republicare electronică?

Credința noastră, ca şi a editorului, e că **Divanele** sînt convorbiri care depăşesc într-o foarte largă măsură conjuncturile, constituindu-se în mărturii estetice esențiale despre opera – de atunci şi în bună parte şi de atunci încoace – a regizorilor care au participat la ele. Între timp, cu toții au confirmat strălucit, şi în țară şi în afara ei, că

alegerea noastră nu a fost un simplu accident amical. Tema generaționistă prezentă în toate conversațiile, atunci foarte justificată, acum, desigur, desuetă, se răsfrînge foarte straniu, într-un soi de reflex trans-temporal, asupra discursurilor în sine. În care eroii, regizorii Mihai Măniuțiu, Dragoş Galgoțiu, Victor Ioan Frunză, Alexandru Dabija şi Tompa Gábor, par şi egali dar şi diferiți în raport cu propria lor spectacologie.

Şi asta, cred, în primul rînd pentru că unii dintre ei s-au... clasicizat – în sensul în care vizibilitatea şi multi-premierea, circulația în străinătate, cărțile scrise de şi despre ei le-au crescut exponențial autoritatea estetică, într-o ramă (vezi sociologicul concept de *frame*) bogat ornamentată. Pe de altă parte, un anume soi de nelinişte mereu interogativă, văzută prin intermediul operelor puse în scenă în peste un deceniu, schimbă în cazul altora nu atît perspectiva, cît însuşi înțelesul de substanță al lucrurilor teoretizate în interviuri. Cel puțin pentru autorii interviurilor, cea mai vizibilă dintre aceste situații este dată de polemismul asumat al atitudinii lui Alexandru Dabija, anunțînd probabil subconştient mutația de direcție pe care regizorul a anunțat-o ulterior public, după **Orfanul Zhao** şi **Saragosa 66 de zile**, şi care îi e astăzi constitutivă. E, pentru cititorul mai tînăr sau mai matur, dar care e un spectator adevărat şi consecvent, o plăcută şi – credem - dinamică experiență interactivă, aceea de a raporta autorul de spectacol de ieri la cel de azi.

În fine, dacă ținem seama, însă, de autodefinirile estetice/creatoare care fac însăşi substanța celei mai mari părți a interviurilor, e evident că nici unul dintre subiecții noştri nu ar avea ceva esențial de negat, ori măcar de corectat, astăzi. Din această pricină, ele îşi păstrează, credem, nu doar valoarea de „mărturie creatoare“ cît, mai ales, pe aceea de „manifest creativ“; ceea ce, ca act de istorie culturală recentă, justifică în bună măsură redifuzarea deschisă, spre folosul tuturor celor interesați, oameni de teatru sau simpli iubitori de spectacol.

Între timp, cărțile de teatru nu mai sînt o asemenea raritate ca în 1994, dar nici n-au devenit atît de frecvente şi de uşor de editat pe cît ne-am dori noi, cei care le scriem sau pur şi simplu le visăm. Poate că, totuşi, cititorul internaut o va resimți pe aceasta la fel de proaspătă, ori măcar la fel de necesară ca atunci cînd a apărut, la Editura Unitext, întîia dată. Singurele modificări (cu excepția corectării puzderiei de greşeli de tipar din ediția originală) pe care le-am operat sînt cîteva note de subsol, ca şi actualizarea fişelor spectacologice ale regizorilor. În rest, „*the show must go on*“, nu-i aşa?

Miruna Runcan
Cluj, martie 2007

Cuvînt înainte

Această carte nu este una extrem de originală. Ea are, structural vorbind, cel puțin două modele: **Pod vpeceatleniem Hudojestvenom teatra** a lui James Lynch (Leonid Andreev) şi Serghei Glagol (S.S. Golouşev) – Moscova, 1902 – şi **Les Entretiens d'Ostende** a lui Roger Iglesis şi Alain Trutat – Paris, 1956. Nu vrea să fie, însă, nici o panoramă în interviuri a regiei *român*eşti contemporane văzută doar ca performanță. Ea ar putea fi, mai curînd, o schiță asupra regiei noastre de astăzi, văzută ca gîndire teatrală dublată de performanță. Asta pentru că, deşi doar doi dintre cei cinci regizori „intervievați", Mihai Măniuțiu şi Tompa Gábor, şi-au sintetizat cultura şi experiența teatrală în cărți, oricare dintre ceilalți trei sînt şi virtuali teoreticieni. Demonul demonstrației ne împinge să citățm aici „*13 întrebări fundamentale despre teatru*" puse de Alexandru Dabija la un simpozion de antropologie teatrală.

1. Este în mod obligatoriu teatrul contemporan o dublă cădere? (În sensul în care, după Mircea Eliade, chimia e o cădere a alchimiei?)
2. Teatrul este un instrument de înțelegere sau unul de provocare?
3. Apropierea insistentă de teatrul antic e o formă de nostalgie sau o invocare a memoriei purificatoare?
4. Experiențele fundamentale ale omului sînt colective sau individuale?
5. Atrocitatea ține de banal sau de miracol?
6. Este teatrul o supremă formă de îndrăcire a umanului?
7. Teatrul modern, prin profesionalizare excesivă şi tehnicizare, se îndepărtează de om?
8. Teatrul grec antic era produsul unei societăți barbare sau al unei societăți civilizate?
9. Simularea îndelungată poate duce la ceva adevărat?
10. Ştiind că Euripide era calul de bătaie al lui Aristofan, teatrul mai poate avea acces la tragic?
11. Teatrul scris, dramaturgia, adună oamenii sau îi izolează?
12. Cine se bucură de binefacerile teatrului: creatorii sau publicul?
13. Nu numai din superstiție, această întrebare nu a fost rostită.

Sînt întrebări care, dincolo de retorica şi laconismul lor, se constituie, virtual însă şi ele, într-o Carte. În acest sens, cartea noastră poate fi citită şi ca o provocare.

Proiectul acestui volum, apărut acum, într-o perioadă în care majoritatea editorilor refuză cu obstinație scrierile de şi despre teatru, a avut sprijinitorii săi: Dan C. Mihăilescu, editor al suplimentului LA&I al ziarului *Cotidianul*, care i-a publicat cu promptitudine „capitolele“ pe măsura redactării lor, Marian Popescu, vicepreşedintele UNITER şi consilierul literar al Editurii Unitext, care a acceptat cu brațele deschise propunerea noastră, şi Nicolae Bănică-Ologu, directorul Muzeului Memorial Nicolae Bălcescu, fără de care forma finală a acestei cărți nu s-ar fi născut în liniştea de altădată a Conacului Mandrea.

C.C. Buricea-Mlinarcic
25 august 1993, Bălceşti pe Topolog

Mihai Măniuțiu: Divan într-o bibliotecă

(decembrie 1991)

Scurtă prezentare

Născut la 30 octombrie 1954 la Cluj.

Studii

Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică, Bucureşti, promoția 1978.

Activitate profesională

Profesor al Facultății de Teatru şi Televiziune la Universitatea „Babeş-Bolyai“ din Cluj. De atunci lucrează în teatre importante din România şi din străinătate (Marea Britanie, Belgia).

Publicații

Volume de povestiri
Un zeu aproape muritor, Dacia, Cluj, 1982
Istorii pe care n-am să le scriu, Allfa, Bucureşti, 1998
Scene intime. Scene de masă, Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001
Omphalos, Idea Design & Print, Cluj, 2001
Autoportret cu himere, Allfa, Bucureşti, 2001
Spune Scardanelli, Idea Design & Print, Cluj, 2001
Memoriile hingherului, Casa Cărții de Ştiință, Cluj, 2004
Povestiri cu umbre, Casa Cărții de Ştiință, Cluj, 2006

Aforisme
Exorcisme, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1996

Poeme
Il rauco suon, Casa Cărții de Ştiință, Cluj, 2006

Teorie teatrală
Redescoperirea actorului, Meridiane, Bucureşti, 1985
Act şi mimare, Editura Eminescu, Bucureşti, 1989 (tradus în limba maghiară - **Actus és utánzás**, Editura Koinónia, Cluj, 2006)

Studii
Cercul de aur, Meridiane, Bucureşti, 1985. Toate cele trei volume ale acestei cărți au fost republicate de Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Bucureşti, în 2003, sub titlul **Cercul de aur (eseuri teatrale)**, într-o ediție revăzută şi adăugită.

Creației teatrale a lui Mihai Măniuțiu i-au fost consacrate trei albume monografice:
The Trilogy of the Double, Bucureşti, Editura Unitext, 1997
Măniuțiu. Imagini de spectacol, Cipriana Petre-Mateescu, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2002
Dansînd pe ruine / Dancing on ruins / Danser sur les ruines, Dan C. Mihăilescu, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2006

Spectacole montate

Teatru
Oedip salvat de Radu Stanca, Studioul de Teatru al I.A.T.C., Bucureşti, 1977
Emigranții de Slawomir Mrožek, Teatrul Național, Cluj, 1978
Perşii de Eschil, Teatrul Național, Cluj, 1979
Afară în fața uşii de Wolfgang Borchert, Teatrul Național, Cluj, 1979, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 1991
Labirintul de Fernando Arrabal, Teatrul Național, Cluj, 1980
Pensiunea Speranța de Alex. Căprariu, Teatrul Național, Cluj, 1981
Macbeth de William Shakespeare, Teatrul Național, Cluj, 1982
Cu uşile închise de Jean-Paul Sartre, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 1982
Viața e vis de Calderón de la Barca, Teatrul Național, Cluj, 1984
Cerul înstelat deasupra noastră de Ecaterina Oproiu, Teatrul Național, Cluj, 1985
Omul cu mîrțoaga de George Ciprian, Teatrul Național, Cluj, 1985
O, ce zile frumoase de Samuel Beckett, Teatrul Bulandra, Bucureşti 1985
Anunț la mica publicitate de Alex. Sever, Teatrul Național, Cluj, 1986
Îmblînzirea scorpiei de William Shakespeare, Teatrul Național, Cluj, 1986
Arden din Faversham de autor anonim din secolul XVI**,** Teatrul Național, Cluj, 1987
Burghezul gentilom de Molière, Teatrul Național, Cluj, 1988

Antoniu şi Cleopatra de William Shakespeare, Teatrul Național, Cluj, 1988
Lecția de Eugen Ionescu, Teatrul Național, Cluj, 1991
Adunarea femeilor de Aristofan, Teatrul Național, Cluj, 1991
Tulburarea apelor de Lucian Blaga, Teatrul Național, Cluj, 1992
Am rîs destul de Mihai Măniuțiu după corespondența şi articolele lui I.L. Caragiale, Teatrul Național, Cluj, 1992
Comedii de A.P. Cehov, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1992
Richard III de William Shakespeare, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1993
Lecția de Eugen Ionescu, Théâtre de l'Ancre, Charleroi (Belgia), 1993
Săptămîna luminată de Mihail Săulescu, Teatrul Național, Cluj, 1994
Îmblînzirea scorpiei de William Shakespeare, Haymarket Theatre, Leicester (Marea Britanie), 1995
Omor în catedrală de T.S. Eliot, coproducție Teatrul Național din Cluj şi Fundația Art-Inter Odeon, Cluj, 1995
Caligula de Albert Camus, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 1996
Antigona de Sofocle, Teatrul Tineretului, Piatra-Neamț, 1996
Scrisorile călugăriței portugheze de Mihai Măniuțiu după *Scrisorile Marianei Alcoforado*, Teatrul Tineretului, Piatra-Neamț, 1997
Nunta de Mihai Măniuțiu după *Cartea Genezei*, Teatrul Național, Cluj, 1997
Bacantele de Euripide, Teatrul Național, Bucureşti, 1997
Richard II de William Shakespeare, coproducție SMART cu Teatrul Național, Bucureşti, 1998
Cetatea Soarelui de Mihai Măniuțiu, adaptare după eseul lui Tomasso Campanella, Teatrul Act, 1998
O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, coproducție SMART cu Teatrul Odeon, Bucureşti, 1998
Timon din Atena de William Shakespeare, Teatrul Național, Craiova, 1998
Genosse Frankenstein, Unser geliebter Führer! de Mihai Măniuțiu, o coproducție Weimar, *Capitala Culturală a Europei 1999,* cu Teatrul Act şi Teatrul Odeon din Bucureşti, 1999
Ioana d'Arc. Pagini de dosar de Mihai Măniuțiu, adaptare după dosarele originale ale procesului, coproducție SMART cu Teatrul Național din Bucureşti, 1999
Zoon erotikon de Mihai Măniuțiu după scrierile lui D.H. Lawrence, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 2000
Îmblînzirea scorpiei de William Shakespeare, coproducție SMART cu Teatrul Bulandra, Bucureşti, 2000
Uitarea / L'Oubli de George Banu, Teatrul Național din Cluj, coproducție cu Centrul Cultural Francez din Cluj, 2001
Exact în acelaşi timp de Gellu Naum, Teatrul Național, Cluj, 2002
Intrusa de M. Maeterlinck, Teatrul de Stat, Oradea, 2002
Conu' Leonida față cu Reacțiunea de I.L. Caragiale, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2002
Experimentul Iov de Mihai Măniuțiu, adaptare după *Cartea lui Iov, Vechiul Testament*, Teatrul „Radu Stanca", Sibiu, 2003
Tragica istorie a doctorului Faust de Christopher Marlowe, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2003

16 lecții despre dezastrele amorului carnal de Mihai Măniuțiu după *Cîntarea cîntărilor*, Teatrul „Oleg Danovski“, Constanța, 2003
Alcesta de Euripide, Teatrul Național, Cluj, 2003
Bacantele de Euripide, Teatrul „Tony Bulandra“, Tîrgovişte, 2003
Ispitirea Sfântului Anton după Gustave Flaubert, Teatrul „Tony Bulandra“, Tîrgovişte, 2004
Electra după Sofocle şi Euripide, Teatrul de Stat, Oradea, 2004
Moi, Rodin de Patrick Roegiers, Teatrul de Stat, Sibiu, 2004
Perşii de Eschil, Teatrul de Stat, Sibiu, 2004
Shoah. Versiunea Primo Levi, Teatrul de Stat, Oradea, 2004
Medeea de Euripide, Teatrul „Tamási Áron“, Sf. Gheorghe, 2005
Woyzeck de Georg Büchner, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2005
Viitorul e în ouă de Eugen Ionescu, Teatrul Mundi, Bucureşti, 2005
Delir în doi de Eugen Ionescu, Teatrul „Sică Alexandrescu“, Braşov, 2005
Visele călătorilor de pe Titanic de Mihai Măniuțiu, Teatrul „Tony Bulandra“, Tîrgovişte, 2005
Julieta de Visky András, Teatrul Național, Cluj, 2005
Banchetul sau Calea spre Momfa pe texte de Ioan Es. Pop, Ion Mureşan şi două poeme de Lucian Vasilescu, Teatrul Național, Cluj, 2006
Oedip Rege de Sofocle, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2006
Martorii sau Mica noastră stabilitate de Tadeusz Rozewicz, Teatrul „Tony Bulandra“, Tîrgovişte, 2006
Iubirea Fedrei de Sarah Kane, Teatrul de Stat, Arad, 2006
Cîntarea cîntărilor de Mihai Măniuțiu, adaptare a textului din Biblie, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2007
Ecleziastul de Mihai Măniuțiu, adaptare a textului din Biblie, Teatrul Național „Radu Stanca“, Sibiu, 2007
O vară fierbinte pe Iza de Mihai Măniuțiu, coproducție a Teatrului Național din Cluj şi a Teatrului „Tony Bulandra“ din Tîrgovişte, 2007
Macbeth de William Shakespeare, Teatrul „Vasile Alecsandri“, Iaşi, 2007
Eseuri despre banalitatea răului de Brigitte Schwaiger, Bellu Zilber şi Vladimir Sorokin, Teatrul Tineretului Metropolis, Bucureşti, 2007

Spectacolele sale au participat la mari festivaluri internaționale de teatru şi au fost invitate în turnee în Marea Britanie, Belgia, Franța, Portugalia, Italia, Austria, Ungaria, Finlanda, Bosnia, Iugoslavia, Turcia, Bulgaria, Israel, Belgia, Canada, Egipt şi Brazilia.

Operă
Secretul lui Don Giovanni de Cornel Țăranu, Opera de Stat, Cluj, 1987
Pescuitorii de perle de Georges Bizet, Opera Națională, Bucureşti, 2001

În aprilie 2006, Mihai Măniuțiu obține titlul de *Doctor în teorie teatrală şi artele spectacolului* cu teza **Introducere în filosofia artei actorului** (mențiunea *summa cum laude*).

Premii

1977 – Premiul pentru cel mai bun spectacol şi cea mai bună regie, Festivalul de Teatru pentru Tineret, pentru **Oedip salvat** de Radu Stanca, Studioul de Teatru al I.A.T.C., Bucureşti
1982 – Premiul Revistei *Tribuna* pentru cel mai bun spectacol, pentru **Cu uşile închise** de Jean-Paul Sartre, Teatrul Bulandra, Bucureşti
1991 - Premiul criticii UNITER – **Lecția** de Eugen Ionescu, Teatrul Național, Cluj
1994 - Marele premiu şi trofeul oraşului Bucureşti la Festivalul Național de teatru „I.L. Caragiale“, ediția 1993; Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol, pentru **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon, Bucureşti
1994 − Marele premiu al Festivalului internațional de teatru, Braşov, ediția a XX-a, pentru **Săptămâna luminată** de Mihail Săulescu, Teatrul Național, Cluj
1995 − Marele premiu al Festivalului internațional de teatru, Piatra Neamț, ediția a XII-a, pentru **Antigona** de Sofocle, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț
1998 − Premiul UNITER pentru cea mai bună regie, pentru **Richard II** de William Shakespeare, Teatrul Național, Bucureşti, în coproducție cu SMART
1999 – Premiul pentru cel mai bun spectacol, Festivalul Shakespeare, Gdansk, pentru **Timon din Atena** de William Shakespeare, Teatrul Național, Craiova
2002 − Premiul UNITER pentru cea mai bună regie, pentru **Exact în acelaşi timp** de Gellu Naum, Teatrul Național, Cluj
2004 − Premiul UNITER pentru cea mai bună regie, pentru **Experimentul Iov**, Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu şi pentru **Tragica istorie a doctorului Faust**, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj
2006 − Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului, pentru **Woyzeck** de Georg Büchner, Teatrul Maghiar, Cluj
2006 − Premiul *Vlad Mugur* acordat de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj pentru cel mai bun artist colaborator al anului.

Lucrări dramatice reprezentate

Anul morții, jucată sub titlul **Avram Iancu**, 1978, regia Alexandru Dabija.

*
* *

Discuția care urmează se petrece într-o bibliotecă-sufragerie-living a unui bloc din centrul Clujului, ascuns într-un cartier cu case mai degrabă vechi. În ordine strict cronologică, această conversație este cea dintîi şi s-a desfăşurat în decembrie 1991. Totul sub semnul accidentalului, un accidental cu izul acela magic pe care îl au bunele întîlniri, întîlnirile temeinice, care în timp ți se par aşezate sub semnul fatalității.

Mihai Măniuțiu e Scorpion şi, ca orice Scorpion care se respectă, are un histrionism dublat de o interiorizare violentă, capricioasă, de a cărei barieră nu poți trece decît după o perioadă – mai lungă sau mai scurtă – de „evaluare“. Să ne înțelegem bine, evaluarea o face el.

L-am cunoscut pe Mihai Măniuțiu foarte tîrziu, cînd, deja, atît pentru mine cît şi pentru C.C. Buricea-Mlinarcic, spectacolele sale se constituiseră într-o unitate solidă şi tentantă. Ca fost student clujean, C.C. B.-M. avea avantajul de a fi urmărit cu mai multă atenție traiectoria artistului şi, în plus, cunoştea în amănunt cărțile sale, pe care eu abia apucasem să le parcurg, cu grăbire, înaintea interviului proiectat. Ciudat, scriind aceste rînduri, realizez că n-am făcut nici o cronică la vreunul dintre spectacolele sale, abia o emisiune la radio, pe vremea efemerei mele treceri pe la Radio Nova, pe cînd încropeam o jumătate de oră săptămînală intitulată *Sarea în bucate*. Emisiunea aceea fusese tot o conversație, şi tot în trei, cu... Măniuțiu şi Iureş, după premiera cu **Afară în fața uşii** de la Bulandra.

Ceva inhibat plutea asupra încercării mele de interviu, o tensiune inexplicabilă, parcă de ambele părți. Am început de la 10 dimineața, într-o sîmbătă, şi pe la ora 13 nu înregistrasem încă nimic. De fiecare dată cînd eram tentată să apăs pe butonul minusculei „maşinării infernale“, Mihai mă oprea. Nu era... „în formă“, sau nu avea încredere în propriile lui formulări?... Aparent şi una şi alta. Apoi, aşa cum ne înțelesesem în ajun, C.C. B.-M. a venit să mă ia şi Anca Măniuțiu (care lucra, în bucătărie, pentru doctorat) s-a hotărît să ne aşeze pe toți la masă. În timpul mesei, mai dintr-una, mai dintr-alta, am dat-o pe astrologie şi am rămas căscată aflînd că amîndoi eram născuți în acelaşi crug, la o zi diferență! Cristian a rîs cu poftă şi a decretat că numai gemenii (adică el) sînt în stare să echilibreze situația şi să deblocheze impasul. Spontan, interviul s-a transformat într-o discuție în trei. Astfel încît, la nivelul anecdoticului, trebuie spus că cel dintîi dintre divanurile noastre ad-hoc deține monopolul în ordinea cantității de efort cheltuit şi, poate, şi pe acela al modelului pentru scurta serie care i-a urmat. Am părăsit biblioteca-sufragerie-living după douăsprezece ore de chin fermecător, cu trei casete pline, a căror transcriere a durat mai mult de două săptămîni. Totu-i pînă te-nveți, că pe urmă, vorba celebrului banc, „ori eşti nebun, ori a-nceput să-ți placă!“.

Dincolo de cele rostite de el însuşi, farmecul personal al lui „Minuțiu“ vine dintr-un amestec extrem de subtil între elaborare şi spontaneitate. Duhul discursului său porneşte la drum, totdeauna, dintr-o îndelungată meditație asupra unui subiect, concurată, conştient sau inconştient, de un magnetism bine temperat, care generează metafora, dar exclude orice exhibare, fără a-şi refuza nici o secundă plăcerea jocului. Te întrerupe şi ți-o taie de la obraz cînd simte că jocul e dubios, n-are reguli precise, conține ipocrizie sau false debuşeuri ori, pur şi simplu, e trucat. Fiindcă, dacă mi-e îngăduită o judecată într-o zonă în care nu poți opera decît cu impresii, Măniuțiu este o ființă care respectă şi care se respectă, făcînd parte din rara categorie a generoşilor care nu se cheltuiesc pe nimicuri. Exactitatea sa e uneori atît de tăioasă încît te pune la zid, iar paradoxurile i se dovedesc, straniu, mereu şi adînc motivate. Are prieteni, puțini, dar de-o exemplară fidelitate, vecină cu frăția aceea nobiliară care unui dascăl drag mie (pe care mulți dintre studenții şi emulii săi l-au uitat) îi permitea să afirme: „Pe prieteni ți-i dă Dumnezeu, rudele ți le alegi singur...“

Spectacolele lui au o arhitectură complexă, în care, de regulă, decorul e abia sugerat, iar actorul om, omul-uman, capătă o investitură neobişnuită, monumentală, şi atunci cînd e singur, şi atunci cînd e... grup. S-ar putea scrie, cred, şi unii au şi făcut-o, dar parcă nu îndeajuns încă, despre relația *prezență umană-lumină* în spectacolele măniuțiene. Mai puțini au remarcat absoluta coerență a acestei opțiuni, aşa-zis „stilistice“, în raport cu obsedantul său efort de a se întoarce în linie teoretică spre materialul substanțial al teatrului: **Redescoperirea actorului**, **Act şi mimare** sînt cărți născute din nevoia vitală a regizorului de a acoperi, pentru sine însuşi şi pentru ceilalți, un spațiu de relație încă insuficient explorat, aici şi aiurea, cu mijloacele gîndirii/rostirii, nu numai în practica muncii de scenă.

Se spune despre Mihai că nu montează fără actori mari. Şi e fals, pentru că o astfel de afirmație bîrfitoare ascunde în ea ceva comercial şi insidios. Nu. Măniuțiu nu montează decît cu actori cu care e pe aceeaşi lungime de undă, şi ei sînt, inevitabil, nu foarte mulți. Dar sînt, şi sînt foarte deosebiți unii de alții, şi psihic, şi tehnic, şi artistic. Nu e deloc o întîmplare că, dintre aceştia cîțiva, de generații şi cu tipuri de experiență diferite, muzica obținută e totdeauna profund armonică şi neobişnuit de grea în conținuturi.

Spectacolele lui Mihai nu sînt nici comode, nici ostentativ „frumoase“, chiar atunci cînd farmecul lor e uluitor (mi-aş permite aici să şi nominalizez **Antoniu şi Cleopatra**, **Afară în fața uşii** ori **Richard III**); ele au prin însuşi refuzul manifest al ostentației, o vibrare care te trimite mereu la cauza de substrat şi la opțiuni pe cît de originale pe atît de ferme.

Pentru a mai adăuga ceva ce mi se pare foarte important, ele mărturisesc totdeauna un soi de frenezie a căutării, o ritmică interioară a întrebărilor pe care regizorul şi le-a pus şi fără de care simți că nu s-ar fi apucat de lucru. Adică n-ar fi avut chinuitoarea curiozitate de a le întrupa spre a ți le transmite pe cale teatrală. De acelaşi fel cred că e şi sîmburele permanentului său îndemn către acoperirea golurilor de concept din cultura românească teatrală, îndemn căruia i se face purtătoare de cuvînt, cu modestele sale posibilități, şi cartea de față. Altminteri, la lucru, din intimitatea scenei pe care am avut norocul s-o putem şi chibița, „Minuțiu“ e, pe cît de vrăjitor, pe atît de dornic de dialog. Ca un amănunt nu lipsit de semnificațiile sale, vreau să spun că el este singurul regizor cu care am avut şansa de a lucra, pe care l-am văzut chemînd colegii (directorul, actorii din aceeaşi echipă ori din altele etc.) să vadă şi să evalueze împreună cu el stadii diverse ale montării, de la ridicarea în picioare a primului act din **Richard III** şi pînă la final.

Scriitor, teoretician şi făcător de teatru, născut „rupturii“, cum însuşi se declară, Măniuțiu mai are, în plus, şi-o „dambla“ globală: muzica. Însă portretul acesta nu va insista asupra acestui element cheie, dintr-o singură pricină, oricît de capricioasă ar putea ea să pară: în arhitectura spectacolelor lui, muzica intervine atît de consecvent şi de amplu încît intimitatea raporturilor dintre materialul eteric şi artist ori trebuie analizată cu seriozitate, într-o investigație aparte, pe măsură, ori nu e cuviincios să fie deranjată de priviri fugare, inevitabil vulgarizatoare.

Dincolo de toate aceste impresii care încearcă să dubleze, într-un fel de concluzie servită ca preambul, ca *entrée* la festinul şuetei, acestei întîlniri cu Mihai Măniuțiu i se datorează şi încăpățînata hotărîre de a încerca un profil sau, poate, o radiografie de grup, inevitabil parțială, a regiei româneşti de azi.

Miruna Runcan

... nimicul din care se naşte ceva...

Miruna Runcan: *Mihai Măniuțiu, eşti un regizor cu o experiență formată, cu spectacole despre care s-a vorbit – adesea – cu admirație, unele chiar premiate. Cu toate acestea ai simțit constant nevoia de a scrie. A scrie literatură, a scrie teorie teatrală; de altfel, între regizorii români de astăzi, destul de puțini au avut vreme să ofere publicului interesat şi eseuri referitoare la arta lor (Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu). Volumele tale* **Redescoperirea actorului**, **Act şi mimare** *şi, într-o mai mică măsură* **Cercul de aur** *– care e unul în shakespearologie - au mai puțin de-a face cu rezumarea unei experiențe imediate, cît cu estetica generală a actului teatral. Din ce izvoare s-au născut ele?*

Mihai Măniuțiu: S-au născut din foarte multă tăcere. Pentru a putea vorbi, adică, a trebuit să tac foarte mult. Sub raport practic, teoria e o foarte lungă tăcere. Valoarea ei, pentru mine, presupune meditație despre mine şi despre cei cu care lucrez, despre actori. Încercînd să-mi explic de ce trebuie să fim mereu singuri, eu singur, ei singuri...

M.R.: *Cu toate acestea te ocupi de relația cu actorul, defineşti sau încerci să defineşti, statutul acestuia, dar şi natura ființei sale speciale. Sînt nivele deosebite, care se conjugă, în munca ta, oarecum paradoxal*: *nivelul cuvîntului, expresia rostită, pe de-o parte, şi teatrul ca atare, care se exprimă prin imagine...*

M.M.: Eu nu practic o meserie de imagine. Nu fac un teatru bazat pe violența imaginii; e foarte uşor să faci aşa ceva, aş putea produce cinci, şase, ba chiar zece piese succesiv, în timp scurt, „de imagine“. Asta nu înseamnă nimic, sau, dacă vrei, înseamnă o ilustrație muzicală la un cîntec nou, adică o afacere din care ies bani. Teatrul producătorilor de imagini nu are legătură cu semnificațiile, lucru care se întîmplă în majoritatea spectacolelor contemporane, şi ține de comercial. Revin. Am vrut să aflu de ce trebuie să rămînem singuri, eu regizorul, ei actorii, şi de ce sîntem, totuşi, împreună. Care e, să zicem, misterul acestei relații. Anume transmisia de energie dinspre mine spre actor, cîteodată dinspre actor spre mine şi din nou dinspre mine spre actor, şi aşa mai departe. Circuitele sînt imposibil de codificat. Am vrut să exprim lucrul acesta ca să nu se transforme, în sinea mea şi în sinea celorlalți, într-un fel de artificială relație discipol-guru. E vorba de un mod de existență în teatru şi în afara teatrului, care are la bază o formă de sacrificiu. Singura formă de sacrificiu care mi-a fost mie accesibilă pînă acum.

M.R.: *Opreşte-te, te rog, o clipă aici. Ce ar fi, de fapt, acest sacrificiu?*

M.M.: Este actul de a te pulveriza, de a te aneantiza în ceilalți, de a fi nimicul din care se naşte ceva. Pentru că numai din nimic se naşte ceva. În ordinea devenirii. Fiindcă nu *eşti* un nimic, *devii* nimicul din care se naşte ceva. Iar a deveni din ceva nimicul e o formă a sacrificiului. M-a interesat să exprim în **Act şi mimare**, singura mea carte despre teatru pe care o consider importantă, această modalitate de transmisie de substanță şi energie înspre celălalt, ca formă a sacrificiului şi ca plăcere a sacrificiului. Nu e vorba de sacrificiul grotowskian, care avea o nuanță religioasă. E vorba de un sacrificiu în mod profund asociat cu sentimentul bucuriei, care n-are nici un fel de solemnitate şi care nu trimite la ceremonial.

M.R.: *Deci nu imagine, nu ceremonie. Nu dai decît definiții negative, nu-i aşa?*

M.M.: Ca un om care crede în Dumnezeu după o teologie negativă, influențat probabil de mistica negativă, nu cred, nici aici, decît într-o teorie negativă a teatrului. Mi-e foarte greu să le spun celor cu care lucrez ce este teatrul, însă mi-e foarte limpede ce nu este teatrul.

M.R.: *Dar ziceai, acum cîteva ceasuri, pe cînd nu apăsasem încă pe buton, că e ceva erotic la mijloc...*

M.M.: Sigur, fiindcă e profund asociat cu plăcerea. Teatrul se bizuie pe stabilirea unui mediu erotic difuz, necircumstanțial − fără relație particulară, adică – din care se poate naşte orice, pentru că el cuprinde o tensiune a exasperării. Nu dorința e erotică în teatru, tensiunea exasperării e de tip erotic.

Iar cînd spuneam că sacrificiul nu este religios, ci de alt tip, cuprinzînd în sine şi un soi de plăcere erotică, plecam de la bănuiala că, în spate, dedesubt, se găseşte o nevoie de altceva. Sînt sigur că o să supăr pe foarte multă lume, dar teatrul este, pentru mine, ceva născut din dorință de altceva. Omul de teatru există datorită unei profunde nerealizări. Posibilitatea de a fi şi scafandru şi Danton se naşte din imensa tensiune că ai putea fi un excelent scafandru şi, cu adevărat, Danton. Sub aceşti mai mulți, sub acest şir de euri incipiente, se ascunde, de fapt, un fel de dreptate, care spune că: „Numai fiind mai mulți îi dai dreptate lui Dumnezeu!“. În felul ăsta, cred eu, eşti cu adevărat religios. Încercînd să fii călugăr nu eşti nimic, eşti, pur şi simplu, un rol. Dar dacă îl ratezi? În schimb, dacă joci cincizeci de roluri într-o viață, atunci lasă-L pe Dumnezeu să aleagă... Cine eşti tu, ca să poți alege? Cum o să te alegi tu pe tine însuți? Ce-i prostia asta sartriană? Cel mai stupid om al secolului a fost Sartre...

Deci... nu teatrul este ceva religios, ci tensiunea (de multe ori inconştientă) pe care o produc cei cîțiva privilegiați este o tensiune cu tentă religioasă.

M.R.: *Şi nu e, totuşi, în ceea ce te priveşte, mai mult decît asta? Nu e nici o sfîşiere între ființa de teatru şi cea de rostire?*

M.M.: Păi nu, eu nu pot fi partea din dreapta sau cea din stînga a sfîşierii, eu sînt sfîşierea, nu pot să rezist decît ca sfîşiere. Omul înseamnă clipele în care ceva se rupe în el, nu e o bucată ruptă. Chiar din **Geneză** histrionismul omului apare ca un dat. E o scenografie şi o regie acolo (metaforizez, nu vreau să fiu blasfemator); o voce din *off*, o mare „înscenare“, pentru ca noi, oamenii, să nu rămînem într-un singur rol, rolul de „copii privilegiați ai lui Dumnezeu“. Înscenarea produce sfîşierea, şi, din clipa în care ea s-a produs, omul începe să existe. Încep să existe urmaşii, dar şi dublul.

M.R.: *În desfăşurarea creației tale regizorale trebuie să fi existat nişte centri nervoşi, nişte noduri, anumite puncte esențiale în care s-a concentrat, în trepte, procesul tău de devenire. Care ar fi acela?*

M.M.: În primul rînd e vorba despre acele momente în care am avut superba senzație că substanța şi energia mea vitală au ajuns în ceilalți şi au devenit altceva. Astea sînt importante. Ar fi... **Oedip salvat**, desigur. Prima variantă cu **Afară în fața uşii**, cea de aici, de la Cluj, apoi **Perşii**, **Tulburarea apelor**, spectacol interzis, pe care, deci, nu l-a văzut nimeni... **Antoniu şi Cleopatra**, **Afară în fața uşii** reluat la Bulandra şi, în fine, **Lecția** lui Ionescu.

M.R.: *Ce-ar fi dacă... ne-ai povesti despre* **Tulburarea apelor***?*

M.M.: Ce să vă povestesc? Ea există numai în cei care au făcut-o. Nu avem ce vorbi despre un spectacol care nu a ființat şi pentru ceilalți. Nu există nici un martor. Ca să fie, teatrul se bazează pe relația dintre cei care îl fac şi martori (condiția reală a spectatorului fiind aceea de martor, nu de participant). Altminteri totul ține de fantasme...

M.R.: *Şi totuşi...*

M.M.: Ştiu eu? Mediul extraordinar care s-a creat atunci între noi, cei doi interpreți principali – Irina Petrescu (*Nona*), Anton Tauf (*Popa*) şi cu mine – acest mediu benefic, el m-a învățat mai mult despre eros, în viață, decît o sută de... experiențe de viață. Cu siguranță că asta m-a modificat şi mi-a întărit convingerea că numai aşa se poate

face teatru. Că, pentru mine, n-are rost să-l fac altfel. N-are rost să-l fac prin construire de imagini, şi, mai ales, n-are rost să-l fac cu marionete umane. Actorul marionetistic, în pofida faptului că am văzut spectacole foarte bune de acest fel, mă face pe mine să mă îndepărtez de teatru şi să am sentimentul că totul este van. La fel şi cînd văd imagini suprapuse unor coduri, fără ca din asta să emane gîndire şi fără să te facă să gîndeşti; coduri care nu emană simțire şi care nu te fac să simți.

M.R.: *Ceea ce spui tu mă duce cu gîndul la o remarcă a lui Valéry, care ne atrăgea atenția că literatura proastă este cea care se vede, adică cea care se exhibă ca literatură, care-şi trădează artificialitatea. Nu ştiu dacă punctul ăsta de vedere, al lui Valéry, mai stă astăzi în picioare – e o întreagă mişcare a intensificării raportului participativ, în postmodernism, bazată tocmai pe exhibarea artistului ca atare, dinamitînd convenția prin care el e numai mediator. Ce ştiu sigur e că cititorul s-ar putea să ne certe deja, c-am prea alunecat în teoretic.*

M.M.: Cînd vorbesc despre asemenea lucruri simt, parcă, nevoia simultană de a le oculta. Şi asta tocmai pentru a nu minți, nu pentru a păstra pentru mine vreo taină. E o formă a sincerității despre lucruri foarte greu de comunicat, necodificabile. O formă a sincerității care este o ascundere, adică o provocare: „Dacă vrei să cunoşti, cu adevărat, ceva, nu trebuie să aştepți să-ți spun eu. Află că undeva acel ceva există, şi du-te să-l cauți“.

E un episod superb din **Siddhartha** lui Hesse, în care Căutătorul întîlneşte Divinul. Divinul... se plimbă, ca şi celălalt de altfel, printr-o... livadă. Căutătorul, neliniştit şi cu o imensă speranță, îi spune: „Învață-mă care este adevărul“... despre orice. Iar Divinul îi răspunde: „Am să-ți pot spune totul despre rezultatele iluminării, n-am să-ți pot da, niciodată, momentul însuşi al iluminării. Ca să ajungi acolo trebuie să ai drumul tău, care nu are nimic cu al meu. Ne putem întîlni, atunci, o dată, în rezultatele iluminării, însă e imposibil de transmis momentul însuşi“. Tot astfel şi-n teatru, unde este vorba despre... un moment.

M.R.: *Spuneai că spectatorul are, din punctul tău de vedere, o condiție de MARTOR, şi nu una de participant. În acest caz, regizorul, în relație, nu are, din start, o poziție ocultată?*

M.M.: Martorul nu-şi asumă condiția firească decît după ce noi, într-un fel, am terminat. De fapt, numai regizorul şi-a încheiat misiunea. Pentru că în momentul creării spectacolului, eu dispar. De aceea spunea Dabija că regizorul e un creator fără creație. Pentru că atunci cînd creația lui începe să existe, el dispare.

M.R.: *De aici se trage şi gîndul tău despre anonimat?*

M.M.: Da, însă într-un sens poate mai larg. Ideea a mai fost rostită de diverşi creatori, n-am ştiință dacă există şi vreun creator de teatru care s-o fi rostit... N-are importanță, atîta vreme cît şi noi ne închipuim şi ne dorim creatori...

M.R.: *Există, însă, sigur, cîțiva poeți, deloc suspectabili de falsă modestie, care susțin că ideal ar fi dacă propria lor creație s-ar topi cumva... într-un fel de folclor...*

M.M.: Nu, nu la asta mă refer; nu doresc deloc să fiu topit în folclor. Cred însă că puterea creatoare ar spori enorm în om dacă el nu ar semna ceea ce face. Sigur că asta nu se mai poate, am intrat de mult în epoca autorilor şi nici nu vom mai ieşi din ea, probabil... autorul care semnează face parte din blestemul, superb uneori, care a început de la Renaştere încoace. Noi sîntem ultimii moştenitori ai lui Berdiaev... dacă sculptorii şi constructorii catedralelor gotice ar fi semnat, ele ar fi fost mult mai scunde. Nimeni dintre cei care semnează n-ar avea puterea creatoare şi orgoliul de a...

M.R.: *Dar acolo, după cîte ştim, nu e vorba de un singur creator, de o individualitate...*

M.M.: Ba e vorba numai despre individualități, individualități care nu se semnează!

M.R.: *Dar nu e catedrala o creație colectivă?...*

M.M.: Nu, totul este personal într-o catedrală gotică, floarea e făcută de cineva care are un nume, proiectul la fel ca şi floarea sculpturală...

M.R.: *Şi proiectul durează 150 de ani... Cine e chinezul care... ?*

M.M.: Asta e. De-aia nu a terminat Gaudí *Sagrada Familia*. Voia s-o facă, dar n-a putut să iasă din epoca autorilor. Făcîndu-şi catedrala, el voia să se topească în mineral, să devină din uman geologic. Este singurul care, dintre creatorii pe care-i ştiu eu, a vrut cu adevărat să fie anonim. Asta pentru că era arhitect şi înțelegea foarte bine ce înseamnă să lucrezi cu materia.

C.C.B.-M.: *Să ne întoarcem însă la anonimi şi „autori“ în teatru. Colocviile care au secondat ediția a doua a Festivalului Național de Teatru au atras multă lume interesată de temele propuse*: *„Teatrul românesc contemporan,*

orientări şi tendințe“ sau „Modernitatea clasicilor“. Însă discuțiile s-au axat, din nou, în exclusivitate pe o lungă jeluire a dramaturgilor români în viață, şi a grupului „Dragon“[1] în special, care reproşau regizorilor români lipsa lor de interes pentru creația dramatică autohtonă. În ce priveşte dorința lor de „anonimat“ lucrurile mi se par clare, cum s-ar defini însă poziția voastră, a regizorilor?

M.M.: Sînt foarte mulți prozatori care-şi închipuie, la un moment dat, aşa cum spune Dabija, că dacă pun liniuțe de dialog într-un text, în loc de proză iese teatru. Or problema e a teatralității. Ziceam acum cîtva timp că un regizor bine antrenat, într-un institut serios, e un bun scenarist. Adică, arta regiei fiind eminamente o artă combinatorie (a se reciti, ca să fiu bine înțeles, **Jocul cu mărgele de sticlă** de Hermann Hesse) se defineşte ca un alexandrinism creator, extrem de vital. Conține chiar un fel de sălbăticie (ce paradox!), un fel de sălbăticie alexandrină. Regizorul nu are, deci, cum să îmbrățişeze nişte scenarişti mediocri, regizorul român, care e un regizor de elită în context european, nu poate trece peste mediocritate. Cînd dramaturgia nu e mediocră, el o îmbrățişează, intră în dialog cu ea, în dialog creator. Se face caz de această problemă în mod absolut nefiresc. În momentul în care va exista suficientă vitalitate şi suficientă creativitate în dramaturgia noastră, regizorii de pretutindeni vor năvăli spre ea, s-o pună în scenă.

M.R.: *Să ieşim însă din teorie. Ce dramaturgi români ți se par interesanți, vitali, talentați, teatrali?*

M.M.: Deci: există anumite momente în care Marin Sorescu a ieşit din poezie cu o forță dramatică remarcabilă, în **Iona**, de exemplu. Mai e şi cazul lui Alexandru Sever în **Îngerul slut** sau **Il principe maledetto**, unde structura de proză este concurată de un filon dramatic foarte puternic. Trebuie decelată, decupată de sub stratul de proză, depus ca un grund, şi asta o face regizorul. Sînt cel puțin două din cazurile revelatoare.

M.R.: *Dar cazul pe care îl aminteai înainte de... tăcere, al lui Gellu Naum, insuficient sau deloc reprezentat încă?*

[1] *Grupul Dragon*, asociație creată de scriitorii şi dramaturgii Paul Everac, D.R.Popescu, Tudor Popescu, Marin Sorescu şi Mihai Ispirescu, în 1990, plecînd de la sintagma „dramaturgi goniți”. Grupul se dorea o reacție la tendința − de altfel timidă – de a-i îndepărta temporar de pe scene pe scriitorii care colaboraseră ideologic şi chiar prin funcții la vîrf, cu regimul comunist. Condus de fapt de Paul Everac, grupul a făcut cîteva tentative de a ieşi în public cu texte publicistice polemice, ba chiar de a finanța pe speze proprii cîteva montări. Astăzi pare stranie (şi a părut şi la vremea respectivă) combinarea celor cinci personaje care altminteri nu avuseseră prea multe legături anterior, nici stilistico-estetice, nici personale. Din nefericire, asocierea la acest grup, ca şi ulterioara prestație ca ministru al culturii sub guvernul Văcăroiu, a lui Marin Sorescu, a atîrnat greu în balanță în privința căderii într-o aparentă uitare a excepționalei sale opere dramatice (*n.a., 2007*).

M.M.: Cu Naum e altceva. El propune o formă suprarealistă de teatru, şi aici ai nevoie de un antrenament special al actorului, pe care el, actorul, nu-l are în clipa asta. Riscul este să îl joci pe Naum ca pe Feydeau. Pentru Naum ar fi nevoie de un teatru-laborator, pe care nu-l avem, şi pe care nimeni nu-l subvenționează. Un teatru fără control de timp, care să facă posibil antrenamentul. E un risc pe care nimeni nu şi-l asumă acum.

C.C.B.-M.: *Îți spuneam cîndva că dramaturgul s-a depărtat de teatru. Tu m-ai corectat şi mi-ai spus că s-a depărtat de teatralitate. Nu sînt convins. Foarte mulți dramaturgi, ştiu eu, de tipul Everac, Tudor Popescu, etc., au o viziune coerentă asupra teatralității, chiar dacă nu e pusă pe hîrtie. Dar ea aparține altei epoci, epocii lui Feydeau, să zicem, că tocmai l-ai amintit. În cazul lor textul a rămas cu ani lumină în urma actului scenic; iar pretinsa criză text/regizor cred că provine tocmai din distanța prea mare care s-a creat între noutatea modalităților regizorale şi conservatorismul scriitorilor de teatru...*

M.R.: *Pe urmă, sînt dramaturgi care se luptă, încă, virulent pentru sacralitatea propriilor texte...*

M.M.: Aici se poate deschide o discuție foarte lungă. Sacralitatea textului? Cer şi eu, atunci, o definiție a acestei sacralități. E bine ştiut că simpla citire, cu voce tare, a unui text de către autor, e deja o modificare a iluziei lui despre propriul text. A condamna, în virtutea unei presupuse lecturi unice, regiile contemporane nu dovedeşte altceva decît obtuzitate. A acuza creativitatea regizorală în raport cu presupusa sacralitate a textului e o mare tîmpenie, fiindcă teatrul e relativul însuşi. E domeniul în care relativul sfidează absolutul. Nu există cineva care să hotărască asupra sacralității textului shakespearian, sau să-i ia apărarea în numele ei. A-i lua apărarea lui Shakespeare înseamnă a nega fluiditatea lui temporală, a nega însăşi perenitatea lui Shakespeare. E un act de ucidere, una peste alta, şi cel care o face este un criminal. Cum să faci dintr-un cuvînt care înseamnă mai multe lucruri deodată, un cuvînt care să însemne un singur lucru? Cuvîntul bun este cel care explodează, ori care... face implozie...

M.R.: *Se „destrupează“...*

M.M.: Cuvîntul e o bombă spre care vin ținte; atunci e fertil, atunci una din semințele sale poate da rod. Altminteri, cuvîntul cu semnificație unică e ucigaş, e cuvîntul ideologic. Despre asta încearcă să vorbească spectacolul meu cu **Lecția** de Eugen Ionescu. Despre logoreea ideologică şi despre modul în care ea se transformă, ba nu, chiar *este* un instrument de teroare. Deci cuvîntul, atît de mult apărat de mai ştiu eu cine, este tocmai cel ideologic. Apărarea asta e, pînă la urmă, egală cu apărarea opresiunii ideologice.

M.R.: *Mai ales în literatură, deceniul anterior a fost dominat de nesfîrşite discuții referitoare la conceptul de generație. În materie de regie, ai sentimentul că astăzi, la noi, există o generație între 35 şi 40 de ani? Te simți aparținînd unei generații?*

M.M.: Mai întîi, cred că există o generație a iluziilor; o generație a iluziei comuniste/anticomuniste. Să mă explic: am nutrit iluzia „comunistă“ că, atunci cînd eu vorbesc despre **Burghezul gentilom** ca despre un mitocan ajuns dictator prin complicitatea absenteistă a celorlalți, vorbesc despre viața noastră. Şi că toată lumea mă înțelege, şi că toată lumea e cu mine. Că toată lumea mă înțelegea e adevărat. Că toată lumea era cu mine, asta... După evenimentele din decembrie '89 eu am suferit un şoc, dîndu-mi seama că alături de mine e numai o minoritate. N-am vrut să cred că nutrisem o iluzie, acum sînt însă convins că şi colegii mei de generație, Darie, Dabija, ceilalți, au avut acelaşi sentiment. Pentru asta luam trenul şi mergeam în Piața Universității. Ca să înțeleg ceva. Să văd dacă este într-adevăr vorba despre o minoritate, să văd ce-i acolo cu adevărat. Ce-am văzut acolo? Am văzut un imens spațiu teatral. La televiziune era totdeauna minimalizat numărul. (Mă urcam pe trepte şi număram: există un sistem simplu de a număra un grup compact, şi a-l înmulți apoi cu numărul de grupuri.) Un spațiu terapeutic. Unii veneau pentru punctul 8[2], alții pentru tot felul de alte motive. Dar, în primul rînd, oamenii veneau acolo ca să se vindece de frică. După reprimarea brutală, după distrugerea premeditat brutală a acestui spațiu, eu, care nu făceam un teatru intenționat politic, am simțit nevoia să fac un teatru violent politic. Şi-o să-l fac în continuare, pentru că am constatat că oamenii revin la reflexele din timpul dictaturii, reflexe de izolaționism, de vorbire ambiguă, la manifestări de teamă camuflată...

M.R.: *Îşi refuncționalizează sistemele de apărare...*

M.M.: Teama camuflată în principii, mai ales... M-am decis, atît cît pot eu face, să nu mai continui metafora şi/sau aluzia, ci să fac un teatru direct. Ceea ce am început cu **Lecția** de Ionescu.

M.R.: *Deci o generație care a menținut o iluzie...*

[2] Punctul 8 al *Proclamației de la Timişoara* stipula interdicția, pe o perioadă de cinci ani, de a candida în alegeri, pentru foştii activişti P.C.R. „Nedemocratic“ atunci, pentru unii, el s-a dovedit ulterior o premoniție crudă; iar bagatelizarea şi apoi rejectarea lui din orice text de lege a fost piatra de temelie a prelungii eschive în fața unui proces public serios la adresa crimelor comunismului (*n.a.* 2007).

M.M.: Iluzia că toți sîntem împreună, şi sîntem importanți pentru că sîntem purtătorii publici ai opiniei generale. Şocul a fost acela de a vedea că mutilarea era atît de profundă încît eram purtătorii de cuvînt ai unei minorități. Care avea nevoie de noi, care s-a salvat şi prin noi, pentru care am constituit un fel de spațiu terapeutic (ca şi Piața Universității, care acum devine, pentru mine, o metaforă a teatrului sub Ceauşescu). Am trecut peste acest şoc atunci cînd, în mod benefic, l-am identificat cu una dintre iluziile comuniste: anume că trebuie să fim mulți ca să avem dreptate. Că trebuie să fim mulți împreună, ca Dumnezeu să fie de partea noastră...

M.R.: *Aici intervine statistica...*

M.M.: Mi-am revenit din asta, e drept că după două luni de zile, şi am zis că trebuie să continuăm oricum. Există o generație, aşa cum spui tu, între 35 şi 40 de ani. E generația care nu a mai avut nici un contact cu exteriorul. Eu şi colegii mei, cu extrem de puține excepții, n-am văzut niciodată Occidentul, în aproape 15 ani de activitate artistică. Atîta cîtă este, această generație a existat fără informație, fără contacte, printr-un soi de exorcism continuu, poate prea camuflat. S-ar putea să fim chiar vinovați că nu totdeauna exorcismul nostru a reuşit să însemne şi pentru ceilalți un exorcism. E, şi asta, o trăsătură a noastră comună. Însă e o vină, totuşi, să nutreşti o asemenea iluzie: am identificat (ca orice om de teatru dornic să creadă că e important ceea ce face) pe cei care reacționau bine − aceste mici comunități teatrale − cu țara însăşi. Am crezut că toate categoriile sociale vin la teatru. Că sînt acolo şi muncitori, cam douăzeci la sută, şi țărani, cam cinci la sută... Constatăm că nu era nici un ceapist, că erau abia doi la sută muncitori ş.a.m.d. Şocul meu era fals, pentru că eram, la rîndul meu, mutilat de-o iluzie − naivă! − că sînt un fel de Maiakovski care vorbeşte mulțimilor, şi că mulțimile vibrează. A trebuit să plătesc faptul că această iluzie m-a ținut în picioare. Şi am plătit destul de ieftin... de fapt, cu abia şase luni de tăcere, ani de putere creatoare. Vedeți, de fapt, credeam, aşa cum zice apostolul Pavel, că „trebuie să fii acolo unde sînt gemete.“ Credeam că sînt acolo şi, chiar dacă fac foarte puțin (altă iluzie „comunistă“ care zice că „şi atunci cînd faci foarte puțin, faci totuşi ceva“), asta are o anumită valoare.

M.R.: *Mitologie chinezească...*

M.M.: Aşa e.

M.R.: *Dar generația asta a conservat, totuşi, ceva... Iar, în cazurile cele mai bune, a lăsat să se audă şi un ton propriu...*

M.M.: Am o altă imagine pentru ceea ce a făcut această generație, şi ea poate cuprinde şi pe mulți oameni din generațiile anterioare. Închipuiți-vă o căruță la care caii sînt morți, au căzut hamurile, gata, şi căruța asta e pe-o pantă, şi se-mburdă. Poate să se facă praf în cîteva secunde. (Asta-i căruța teatrului, dar poate fi şi a culturii, cum vreți...). Şi atunci, vin cîțiva oameni care se proptesc în căruța asta, la spate, ca să nu se dea peste cap. Şi-o țin un an, doi, zece, şi căruța stă. Între timp unii crapă, altora le plesneşte ficatul, alții încep să delireze şi să spună sau să facă prostii, altora le ies ochii din cap... E adevărat, generația, generațiile astea au făcut ca nenorocita de căruță să nu se dea peste cap. Dar cu ei, cei cărora le-a plesnit ficatul, le-au ieşit ochii din cap, căruța stînd pe loc, subliniez, stînd pe loc, cu ei ce se întîmplă? Pentru că, în artă, nu are valoare decît o căruță care e împinsă înainte, care începe să zboare, să danseze, care face orice, numai nu stă. Ce se-ntîmplă cu oamenii ăştia? Au făcut o căruță să nu se-mburde, au făcut ceva anormal de puternic, fără să facă nimic.

C.C.B.-M.: *Şi cum se poate ieşi din situația asta?*

M.M.: Să ieşim? Trebuie să găsim un mod de a exista care să ne demonstreze vitalitatea. Eu nu mai cred în metafore şi aluzii, cum spuneam. Cred că trebuie să trecem, cu toții, printr-o perioadă de dezgolire. Dacă eu, el, altul, am susținut că am ajutat să nu îmburde căruța, acum, în mod logic, ar trebui mai întîi să arătăm cum sîntem, fiindcă asta nu ştie nimeni. Sigur, se naşte întrebarea dacă era obligatoriu să ținem căruța, dacă nu era mai bine s-o lăsăm să cadă în prăpastie...

M.R.: *S-a şi născut întrebarea asta, o mai auzi şi azi, pe ici pe colo,...*

M.M.: Problema nu e cine a avut dreptate în asta. Problema e mult mai simplă. Unii au avut convingerea, greşită poate, că trebuie să țină căruța să nu se prăbuşească. Şi e o mitocănie la fel de româno-țigănească-balcanică să spui că rău au făcut, ca şi să spui că rău a făcut acela care a părăsit-o şi s-a dus spre o zare în care n-avea de ținut nimic în spinare. De-asta o asemenea discuție nici nu merită purtată.

C.C.B.-M.: *Un artist român care „a făcut o căruță să zboare“, ca să-ți preiau imaginea, este Andrei Şerban. După* **Trilogia greacă***, însă, el ne-a oferit o mostră superbă de teatru aluziv, prin* **Noaptea regilor***. Mă tem că există*

mereu pericolul de a apărea un nou tip, sau noi tipuri de teatru aluziv. Dar aş vrea să revenim acum la ideea de grupuri sociale diferențiate, pe care ai amintit-o tu la un moment dat. De socializare a martorilor spectatori. La Bacău, la „Colocviul criticilor de teatru", Marian Popescu a prezentat o comunicare foarte interesantă..

M.R.: *Din păcate nimeni nu i-a dat atenția cuvenită...*

C.C.B.-M.: *... exact pe tema asta*: *„Teatrul comunităților sociale". Era prima dată cînd se folosea termenul la noi, şi nu s-a reacționat la el. Aş vrea să ştiu ce crezi despre spargerea structurilor instituționalizate de teatru, sau, mai degrabă, despre spargerea monopolului acestui unic mod de a face teatru, pe structuri de tip Teatru Național, Teatru de Stat etc. Simți nevoia unui dialog cu alte tipuri de a lucra, în alte modalități decît cele oferite de instituțiile-companiile stabile?*

M.M.: Mai întîi, fiindcă ai pomenit de Andrei Şerban, nu pot să nu spun două vorbe. Pentru mine, reîntoarcerea lui Andrei Şerban a fost unul din stimulii pentru a reveni eu însumi la teatru. De a nu renunța. Atunci, la început, el a fost ceea ce am regretat eu că n-aveam în politică. Toate persoanele şi personalitățile care au apărut în politică au fost antiprovidențiale. Mi s-au părut a face parte din cortegiul „voievozilor la naşterea cărora a cîntat o cucuvea", cum spunea Cioran. Pentru teatru, Şerban a fost o personalitate providențială şi m-a întors la uneltele mele. A făcut o creație magnifică, **Trilogia antică**, un spectacol pe care eu îl cunoşteam de zece ani, şi care a influențat, într-o mare măsură, montarea mea de la Cluj cu **Perşii** (spectacol care a avut o sută de spectatori). Spectacolul aluziv, despre care vorbeşti tu, nu l-am văzut, îmi pare rău, deci nu mă pot pronunța asupra lui. În schimb, atunci cînd am avut onoarea să fiu alături de Dana Dogaru, Gina Patrichi, George Constantin şi alții în juriul primului Festival Național de Teatru din 1990, am socotit că trebuie să premiem **Trilogia** lăsînd o distanță între Marele Premiu pe care l-a obținut şi celelalte. De aceea nu am acordat premiul întîi. Aşa am gîndit că trebuie să facem ca să fie adevărat şi ca lumea teatrală să înțeleagă şi să ne creadă că am privit acele spectacole, nu am făcut nişte jocuri sociale, ca pe vremuri.

C.C.B.-M.: *Atunci, în ce priveşte teatrul aluziv în general...*

M.M.: A nu se confunda teatrul aluziv cu teatrul ambiguității. Sînt pînă-n pînzele albe pentru ambiguitate, însă nu sînt pentru un teatru care trebuie decriptat pe trei-patru nivele. Sînt pentru un teatru pe care îl înțelege... aproape... oricine. N-am să fac greşeala să spun că toată lumea. Aş vrea ca proştii să se simtă tulburați, atît cît pot ei simți. Un prost tulburat e, deja, un miracol.

M.R.: *Dacă e tulburat, atunci comunicarea, măcar în prima ei fază, poate începe.*

M.M.: Acum... ce-i aia prostie? De fapt, la noi, prostia e ideologie care şi-a creat privilegii; privilegii care îi dau sentimentul că numai prin păstrarea ideologiei pot fi, ele însele, păstrate. Şi aşa, prostia devine agresivă şi îngrozitor de periculoasă, şi-şi creează o mafie deosebit de puternică. Tocmai de asta nu văd rostul unui teatru al aluziei, în schimb pot spune că teatrul este un spațiu al ambiguității, fiindcă ființa umană este, prin ea însăşi, ambiguă.

C.C.B.-M.: *Sigur, dar e deja vorba despre două categorii bine...*

M.M.: Dacă aveți sentimentul că realismul socialist a murit, priviți mai atent în jur...

C.C.B.-M.: *Nu mi-ai răspuns la întrebarea cu privire la teatrul comunităților sociale.*

M.M.: Marian Popescu avea dreptate. Tema propusă de el a fost, cred, lansată prin anii ’70 de Bernard Dort. Articolul lui Dort se intitula **Condiția sociologică a regiei** şi susținea teza că apariția regiei moderne se datorează diversificării publicului. De la publicul elisabetan la publicul Revoluției Franceze, de la publicul, unitar şi el, al Veacului de aur spaniol, sfîrşitul secolului al XIX-lea cunoaşte naşterea „publicurilor“. Odată cu apariția diversificării „publicurilor“ se naşte necesitatea regiei, cea care creează un univers de fiecare dată, în fiecare spectacol, la care accede numai un anumit public...

C.C.B.-M.: *Un anume tip de martori, deci.*

M.M.: Da. Ideea este foarte valabilă; ieşiți din iluzia comunardă, trebuie să ne ocupăm, fiecare, de un anumit tip de teatru.

C.C.B.-M.: *Pentru că a venit vorba despre un anumit tip de teatru*: *cu mai mulți ani în urmă renunțai, în spectacolul de la Cluj cu* **Afară în fața uşii**, *la coloana sonoră tradițională şi o înlocuiai cu o orchestră de jazz formată din studenții conservatorului. În spectacolul de la Bulandra cu aceeaşi piesă a lui Wolfgang Borchert nu numai că amplifici elementul muzical pe aceleaşi principii, cu profesionişti de clasă de această dată, dar îi conferi şi o notă accentuată de dramatism, de personaj am putea zice. Ieri, premiera ta cu* **Adunarea femeilor** *de Aristofan confirma faptul că muzica devine o coordonată majoră, constantă, a spectacolului. Afirmai că nu faci un teatru de imagine, să înțeleg că tinzi spre unul în care muzica ocupă un loc foarte important?*

M.M.: Ai dreptate că nu e vorba numai de o amplificare a rolului muzicii în spectacol. E vorba de constituirea muzicii ca element dramatic ori ca element care să impulsioneze acțiunea. Diferența dintre spectacolul de la Cluj, de acum mai bine de zece ani, şi cel de la Bulandra constă în elaborarea unei formule de teatru muzical care pe mine mă interesează foarte tare şi în care muzica devine un fel de fluid temporal. Spre deosebire de spectacolul de la Bulandra, propunerea de la Cluj cu **Adunarea femeilor** e mai modestă în plan regizoral. Sub raport muzical e, însă, mult mai ambițioasă. Regizoral este, dacă vrei, o tentativă de a face muzical *à l'américaine*. În ceea ce-l priveşte pe Marius Popp, însă, proiectul e mult mai complex, deoarece orchestra face partea ritmică a spectacolului, iar corul partea armonică. Trebuie să recunoşti că e un curaj pentru un teatru care nu are actori antrenați în mod special pentru muzical. E o formă pe care sper că am parcurs-o cu suficientă ironie față de mine însumi şi față de modalitatea ca atare. De fapt, experimentăm amîndoi pentru a putea ajunge la o altă formulă de teatru muzical. Sper să se concretizeze, nu foarte tîrziu, probabil la Teatrul Odeon din Bucureşti, prin **Lumini din viața de boemă** de Ramón del Valle Inclán. Ar fi o continuare a încercării mele de a include partitura muzicală în însuşi fluidul temporal al spectacolului.

M.R.: *E o tentativă de revenire la ritmul originar al spectacolului teatral?*
M.M.: Nu ştiu dacă m-am gîndit chiar la asta, dar simt şi sînt convins că prin modalitățile teatrului muzical (şi nu numai ale muzicalului, ci şi ale teatrului dans, ale dansului-teatru) se va exprima teatrul secolului XXI. Cred că este partea mea de vizionarism în ceea ce fac, respectiv în ceea ce am încercat cu Borchert şi vreau să fac cu **Lumini din viața de boemă**. Am vrut, deci, să consum personal, nu cu material de videotecă, dificultățile şi plăcerile unui muzical clasic.

M.R.: *Cum ți se pare că funcționează, la noi, instituția criticii de teatru?*
M.M.: Nu are nici o influență asupra publicului.

M.R.: *Dar asupra făcătorului de teatru?*
M.M.: Asupra făcătorului de teatru − da!

M.R.: *Consideri critica de teatru un fel de depozitar, un soi de „memorie culturală“ a spectacolului?*

M.M.: Am spus de foarte multe ori, şi la colocvii, şi la diverse anchete care s-au făcut, că nu există o antologie a marilor spectacole care s-au făcut în țară. Există cronici care dau seamă, destul de convențional, despre un spectacol, dar găsesc extrem de puțină analiză şi extrem de multă fetişizare a unui gust care mi se pare a fi... gustul unui spectator. Adică am sentimentul că, deşi cronica este semnată, cineva spune, ca orice spectator: „Mie îmi place“, „Mie nu-mi place“. Aflu că un spectacol a plăcut cuiva, dar aflu foarte puține lucruri despre ceea ce este spectacolul. Adică nu există o analiză structurală, o analiză imagistică ş.a.m.d. Regretul meu este că există spectacole despre care eu aş vrea să am material în biblioteca pe care o vedeți în jur. Nu există nici o antologie a spectacolului lui Harag cu **Livada cu vişini**, care este unul dintre cele mai mari spectacole pe care le-am văzut eu în viața mea. Sînt împotriva fetişizării unui gust personal.

M.R.: *Crezi că e vorba de o inadecvare între felul în care se face teatru şi felul în care acesta este analizat de către critici, ca şi în cazul inadecvării dintre modul în care se face teatru, în România, şi modul în care se scrie teatru? De altfel, cronicile şi seamănă îngrozitor între ele. Nu există nici o diferență între cronica publicitară şi cea specializată.*

M.M.: Important e de unde vine acest fenomen. Pe de-o parte critica analitică este, la noi, doar o excepție îngropată în noianul de alte informații, şi nu e o prezență consecventă şi coerentă; pe de altă parte, în ceea ce-l priveşte pe cronicar, nimeni nu participă, nimeni nu suferă, nu simți nici un strop de nelinişte, de bucurie. Se face simțită o apatie care mi se transmite. De aceea sînt interesat de o cronică despre mine, şi dezinteresat de una despre altul. Pentru că nu există o participare a cronicarului, în general, şi prin neparticiparea lui e cu neputință să participi tu la cronica de teatru. Spuneam că teatrul e o problemă erotică. Şi asta fără participare nu se poate.

Victor Ioan Frunză: Divan în fostul protocol

(aprilie 1992)

Scurtă prezentare

Născut la 6 septembrie 1957.

Studii

Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică, Bucureşti, promoția 1981.

Activitate profesională

Director de scenă: teatru, operă, marionete şi animație, televiziune.
Diplomat al Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti, 1981.
În calitate de invitat realizează spectacole la: Teatrul Național din Bucureşti, Teatrul Național din Cluj, Teatrul Național din Budapesta, Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti, Teatrul Național din Marsilia, Teatrul Maghiar din Cluj, Teatrul Szigligeti Ede din Szolnok (Ungaria), Teatrul Național din Târgu Mureş, Teatrul Dramatic din Galați, Teatrul de Stat din Oradea, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Teatrul de Camera din Budapesta, Theater in dem Kreide, Köln (Germania), Uj szinhaz / New Theatre, Budapesta, Teatrul Municipal Komarom (Slovacia), etc.

Între 1990 şi 1993 Director al Teatrului Național din Cluj.
Între 1992 şi 1995 Director al Teatrului Inoportun al UNITER.
Între 1990 şi 1992 conferențiar la Catedra de regie de operă a Conservatorului „Gheorghe Dima“ din Cluj.
Între 1990 şi 1994 conferențiar la Catedra de regie a Academiei de Teatru din Târgu Mureş.
Între 1994 – 1997 şi 2002 - 2006 membru al senatului Uniunii Teatrale din România – UNITER.
A creat *Trupa pe Butoaie*, primul proiect de teatru independent din România (1992-1997).

Spectacole montate (selecție)

Dragonul de Evgheni Schvartz, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț,1981
Host mich noch Lieb de Bebe Bercovici, Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti, 1986
Dom Juan de Molière, Teatrul Dramatic, Galați, 1989
Iaşii în Carnaval de Vasile Alecsandri, Teatrul Național, Cluj, 1989
Livada de vişini de A.P.Cehov, Teatrul Național, Budapesta, 1991

Marat-Sade de Peter Weiss, Teatrul Național, Cluj, 1991, 2006.
Cruciada copiilor de Lucian Blaga, Teatrul Național, Tîrgu Mureş (secția maghiară), 1992
Tom Paine de Paul Foster, Academia de Teatru din Tîrgu Mureş, 1993
Ghetou de Joshua Sobol, Teatrul Național, Bucureşti, 1993
Satyricon după Petronius, Teatrul Național, Tîrgu Mureş, 1994
Falstaff după William Shakespeare, Teatrul din Oradea, 1996
Beckett de Jean Anouilh, Teatrul Național, Cluj, 1996
Tamerlan cel Mare de Christopher Marlowe, Teatrul Național, Bucureşti, 1996
Lorenzaccio de Alfred de Musset, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", Timişoara, 1997
Visul unei nopți de vară de William Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1999
Strategia porcului, **Cu ochi de copil** de Raymond Cousse, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", Timişoara, 2000
Mutter Courage de Bertolt Brecht, Teatrul German de Stat, Timişoara, 2001
Lecția de Eugen Ionescu, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", Timişoara, 2001
Regele moare de Eugen Ionescu, Theatrum Mundi, Bucureşti, 2002
Hamlet de William Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", Timişoara, 2003
Darul Gorgonei de Peter Shaffer, Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte, 2004
Scaunele de Eugen Ionescu, Teatrul German de Stat, Timişoara, 2005
Medeea de Jean Anouilh, Teatrul de Cameră, Budapesta, 2006
Die Dreigroschenoper de Bertolt Brecht, Teatrul German de Stat, Timişoara, 2006
Visul unei nopți de vară de William Shakespeare, Teatrul „Maria Filotti", Brăila, 2007.

Conferințe şi ateliere de arta actorului

„Studio de Arta Actorului" – Teatrul Național din Budapesta, 1991
„Expresia cuvântului" – Teatrul *Szigligeti Ede* din Szolnok, Ungaria, 1994
„Despre puterea secretă a cuvintelor" – Teatrul Național din Timişoara, 1997
„Despre puterea secretă a cuvintelor" – UNATC, Bucureşti, 2004
„Actorul şi cuvintele sale" – Student Fest, Timişoara, 2004
„Master class" – Universitatea de Arta Teatrală şi Cinematografică, Bucureşti, 2005
„Studio de Arta Actorului" – Student Fest, Timişoara 2005
„Teatrul patetic" – Kamara Szinhaz, Budapesta, 2006
„Samuel Beckett" – Festivalul de Teatru Atelier, Baia Mare 2006

Premii şi distincţii

În cariera sa artistică a obținut 47 de premii naționale şi internaționale (selectiv): premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol, premiul de regie al UNITER, premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, secția română, premiul Fundației Soros pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor de Studio şi Alternative de la Gödöllő (Ungaria), Premiul pentru cel mai bun spectacol din spațiul maghiar, Premiul pentru regie la Festivalul Național de Teatru, Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Național de Teatru, Premiul pentru cel mai bun spectacol şi cea mai bună regie la Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara, Diploma de excelență pentru contribuția la dezvoltarea Televiziunii Române, etc.

Ordinul Steaua României în grad de Cavaler.

*
* *

Țin minte că întîia dată cînd am plecat la Galați să văd şi să scriu despre o premieră a lui Victor Ioan Frunză, cineva, nu mai ştiu bine cine, mi-a atras atenția: „Să fii foarte obiectivă!"... îndemnul m-a şocat, obiectivitatea părîndu-mi-se nu atît „o categorie absolută" a demersului critic, cît, mai degrabă, o atitudine minimală a oricărei judecăți, fie ea despre artă ori despre altceva. Nu se poate pipăi, mirosi, măsura, se poate însă constata, din seria virtuală a celor făcute, rostite ori, mai ales, semnate.

Mai țin minte că mi-am manifestat, într-un fel sau altul, nedumerirea, uşor jignită. „E un tip încă foarte discutat, are admiratori fanatici în care nu poți avea nici o încredere şi inamici violenți, aşa de violenți că sînt suspecți!", mi s-a explicat. Am ridicat din umeri, încercînd să-mi explic (asta era situația în acea vreme, ne aflam cam prin '86-'87), din ce direcție bate vîntul. N-am înțeles foarte limpede nici atunci, nici acum.

Pentru că, din pricini mai degrabă obscure, V. I. Frunză a fost şi a rămas un regizor foarte incomod pentru mulți confrați, ai săi şi ai noştri, în pofida faptului că atît stilul cît şi programul său s-au consolidat într-un demers greu de clintit. Atunci, însă, cînd am făcut cunoştință, într-un hol de hotel, cu Victor Ioan Frunză, înainte de premiera cu **Turandot**, am avut surpriza unui foarte tînăr – măcar aparent – personaj, prevenitor, gentil, fără nimic boem, agresiv ori şocant în comportament şi, straniu, cu foarte calde opinii şi judecăți la adresa confraților... Teribil de preocupat, ca noi toți pe atunci, de puterile teatrului de a depune mărturie asupra infernului în care trăiam, Frunză era totuşi, simultan, concentrat nu numai asupra mesajelor globale ale proiectului său, ci şi asupra lucrului direct cu echipa, cu actorul luat ca individualitate chiar; şi asta țin minte că m-a impresionat tocmai pentru că la sfîrşitul anilor '80 era aproape un loc comun să afirmi că tînăra generație de regizori face spectacole „din imagini", neglijînd actorul. Dar... asta e soarta locului comun, să se golească treptat de orice semnificație.

Se spunea despre Frunză, pe atunci, şi mai sînt unii care susțin şi astăzi acest lucru, că acordă prea mare importanță plasticii, în speță scenografiei; în caz, adică, partenera sa de echipă (de cele mai multe ori), Adriana Grand, fiind mai vizibilă în spectacol decît regia ca atare. E o nedreptate flagrantă, care vine, probabil, din uluiala pe care o creează (într-un spațiu atît de contorsionat şi de amator de tricotaje cu noduri ca al nostru) consecvența acestei echipe remarcabile, care a dus la elaborarea unei atît de subtile îmbinări de mijloace încît cu greu se poate discerne unde începe una şi unde se termină cealaltă. Mai pe scurt spus, e vorba despre organicitatea mult rîvnită a operei teatrale.

Spectacolele sale au însă ceva fascinant, o lumină, o culoare aparte, o plăcere evidentă a amestecului rafinat de esențe tari, între tabloul global şi detaliul semnificativ, între frescă şi miniatură; un abur de carusel carnavalesc şi un echilibru de ceasornicar elvețian dau întregului, în cazul realizărilor sale majore, un ton personal, în care monumentalitatea şi chiar patosul nu înează, ci explodează fragilul şi transparența.

Şi mai e acea tensiune de grup, oricît de numeros şi heterogen ar fi acesta, care, atunci cînd e indusă, (dac-ar fi numai să amintesc aici **Dragonul** lui Evgheni Schvartz, la Piatra Neamț, **Dom Juan** la Galați, **Marat-Sade** la Cluj, ori fascinanta **Cruciadă a copiilor** de la secția maghiară a Naționalului din Tîrgu Mureş) traversează ca un arc electric dinspre interpreți spre spectatori, instantaneu, ca o vrăjitorie colectivă.

Căci despre această magie teatrală vorbeşte, în cele din urmă, şi interviul care urmează, un interviu care, în pofida dimensiunilor sale scrise, a durat neobişnuit de puțin, vreo două ceasuri numai; ne găseam într-o cămăruță îngustă şi cochetă, din preajma lojilor Majesticului, o cămăruță îmbrăcată pe două laturi în oglinzi mari, care-i dădeau respirație, şi cu o uşă-fereastră înspre pasaj, la nivelul creştetului trecătorilor. Pe uşă scria, din vremuri mai vechi, PROTOCOL, şi aici s-a adăpostit, pentru numai cîteva luni, debutul nostru ca secretari literari la Odeon. Într-un colț, lîngă fereastră, cuminte, dramaturgul Marcel Tohatan, venit din întîmplare în vizită „de lucru“ (tocmai pornise proiectul Laboratorului de dramaturgie RIVALTA[3]), asista, cu un fel de copilărească încîntare, la desfăşurarea discuției, fără un sunet, mustăcind doar, din vreme în vreme, deasupra unei ceşti de cafea. Iar faptul că a durat aşa de puțin se datorează, în primul rînd, unei simplități nebănuite, născută din concentrare, pe care regizorul o poartă cu sine şi în sine, şi pe care spectatorul, accidental ori consecvent, al creațiilor sale, o va descoperi, probabil cu bucurie, în cele ce urmează.

Miruna Runcan

[3] Laboratorul de dramaturgie RIVALTA, fondat de C.C. Buricea-Mlinarcic şi prozatorul şi dramaturgul Marcel Tohatan (astăzi cetățean canadian) a funcționat între 1991 şi 1994 şi a produs spectacole lectură şi spectacole de teatru radiofonic din dramaturgia românească nereprezentată a momentului.

... eu simt acut că noi nu gîndim ca la sfîrşit de mileniu...

Miruna Runcan: *Victor Ioan Frunză, am să încep un interviu absolut neconformist, adică am să te întreb mai întîi ce ai acum de lucru, care sînt proiectele tale de astăzi?*

Victor Ioan Frunză: Am spectacole în lucru, în faza de pre-elaborare, mentală. Asta este modalitatea mea de a munci, cu o lungă perioadă de pregătire a fiecărui proiect în parte. Lucrez la un spectacol în două părți, format din două piese adică, pe care sper să le prezint în două seri consecutive, e vorba de **Bărbierul din Sevilla** şi **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais, un gînd mai vechi care acum începe să prindă contur. Mai lucrez şi la versiunea integrală a lui **Faust** de Goethe. Şi, lucrul cel mai important pentru mine, pregătesc a doua tranşă a unui program regizoral. Atunci cînd am terminat Institutul, mi-am făcut un program pe zece ani, şi, cît am putut, m-am ținut de el. Acum încerc să-mi fac un plan pe...

M.R: *Pe viitorii zece ani...*
V.I.F.: Cam aşa ceva...

M.R.: *Dar ştii unde vei monta spectacolele la care lucrezi deja la masă?*
V.I.F.: Relativ da. Cele două Beaumarchais-uri se pare că am să le montez la Bulandra, sînt încă în faza de tratative, în sensul că lucrăm la distribuții, la anumite probleme legate de decor... **Faust** am să-l fac, probabil, la Televiziune.

C.C. Buricea-Mlinarcic: *Fiind vorba de o variantă integrală, e de presupus că o să fie un serial...*
V.I.F.: Da, mă preocupă în momentul ăsta ideea de a face spectacolul în mai multe părți, nu numai aici, unde e vorba de o lectură integrală, ci în general. De exemplu am în minte un spectacol **O mie şi una de nopți***,* într-o serie care să cuprindă substanța epică şi morală a acestui mit-fluviu.

C.C.B.-M.: *Fiindcă ai pomenit de planul pe zece ani*: *îmi amintesc că acum vreun an şi jumătate, pe cînd eram un ingrat funcționar ministerial, mi-ai comunicat programul repertorial al Naționalului clujean, pe atunci sub direcția*

ta. Era un program pe mai mulți ani, şi acela... Şi-mi aduc aminte şi de un ciclu, intitulat **Teatrul revoluțiilor***. Ai putea detalia ce înseamnă un asemenea program?*

V.I.F.: În 1981 cînd am spus cuiva că am un program regizoral, mi s-a replicat că programe au numai curentele estetice. Un program nu înseamnă neapărat o înşiruire de titluri, deşi presupune şi aşa ceva. El presupune, mai degrabă, un fel de vector de direcție, un vector al unui demers de creație. Nu cred că regia se poate face în mod serios aşa, dîndu-ți-se un text şi peste o săptămînă sau o lună, suindu-te pe scenă, îl şi montezi. S-a întîmplat asta şi înainte, se întîmplă şi acum, dar nu se naşte nimic valabil aşa. Pe mine m-a preocupat pînă acum definirea şi redefinirea unor eroi în situații de criză, cum sînt Don Juan, Don Quijote, Făt Frumos*...*

M.R.: *De aici şi prima tranşă a programului tău de zece ani...*

V.I.F.: Eroi surprinşi într-un moment de opțiune tragică, într-o stare de criză, dar nu una care aneantizează, ci una care, ca să zic aşa, generează nişte deschideri, nişte transgresări ale limitei.

M.R.: *Care schimbă perspectiva, deci. Înțeleg că acesta a fost programul pe care ai încercat, în măsura posibilităților, să-l împlineşti, de la* **Dragonul** *de Evgheni Schvartz şi pînă acum. Ştim cu toții care au fost posibilitățile, greutățile...*

V.I.F.: Gradul de dificultate era oarecum înscris în proiect.

M.R: *Dar tu ai respectat acest program, dincolo de faptul că a trebuit să faci şi alte lucruri...*

V.I.F.: Nu vreau să pic în... sfera evenimențialului, dar eu mă distanțez de aceia care pretind că teatrul românesc era aşa de sumbru încît nu puteai să faci cine ştie ce... Numai cine nu ştia să se lupte nu putea să facă. Un regizor angajat într-un teatru, şi în Bucureşti, dar mai ales în țară, dacă ştia să se bată, şi avem exemple destule, putea să facă treabă foarte bună. Dar asta presupunea tocmai să ai un program limpede şi să nu iubeşti comoditatea...

M.R.: *Să revenim la programul cu eroii. În ce măsură ai reuşit să-l împlineşti?*

V.I.F.: În bună măsură, fiindcă despre unii dintre eroii-mit care mă preocupau am reuşit să montez cîteva spectacole, care redefinesc situația lor de criză. Am făcut, de exemplu, la Brăila, un spectacol după **Tinerețe fără**

bătrînețe, fiindcă mă preocupa Făt-Frumos în raport cu timpul şi cu moartea. Am făcut **Dom Juan** la Galați, şi tot acolo **Turandot**, spectacol în care m-a interesat o altă configurație de Făt-Frumos, surprins într-un moment de fundamentală mutație.

M.R.: *Îmi amintesc bine, în viziunea ta Calaf devenea un fel de jertfă a cunoaşterii...*

V.I.F.: Acum, însă, mă preocupă aceste epopei fundamentale ale lumii, m-ar interesa mai degrabă nişte mari desfăşurări epice care conțin în sine un anume tip de mărturie modelatoare. De exemplu există un ciclu de piese ale lui Marlowe despre Tamerlan cel Mare. Sînt nişte piese care se încheagă într-un fel de epopee asupra felului în care poate fi cucerită lumea.

M.R.: *Un model englezesc despre un cuceritor tătar, o confluență ciudată...*

C.C.B.-M.: *Dintr-o epocă în care Anglia îşi elabora propriul ei model de a cuceri lumea.*

V.I.F.: Şi mai sînt şi alte exemple posibile. Dincolo de depăşirea unei etape de creație, istoriile despre cucerire mă interesează foarte tare. Nu le raportez neapărat la cotidian, fiindcă eu nu văd o legătură anecdotică între teatru şi realitate, cred că între ele există un sistem mult mai subtil de relații, un sistem de impulsuri de natură fundamentală şi nu evenimențială. Altminteri orice expresie teatrală s-ar transforma în bancuri, în aluzii, în...

C.C.B.-M.: *Cabaret politic...*

V.I.F.: Sigur. Cabaretul fiind o formă teatrală absolut valabilă. Eu am însă în vedere înscenarea unor asemenea epopei (le spun aşa fiindcă nu am la îndemînă alt termen), nu pentru că sîntem într-o perioadă de incertitudini şi de conflictualitate puternică, ci pentru că eu cred că ele conțin şi exprimă un sens foarte adînc asupra unei epoci în desfăşurarea lor...

M.R.: *Refac lumea, o conțin şi o refac...*

V.I.F.: Mai e ceva care mă obsedează, la polul opus, acum. Nu ştiu cît de teoretic poate suna asta, însă mi se pare că stadiul în care ne aflăm cu toții este unul în care se cere, din toate părțile, o remodelare, o regîndire a limbajului teatral ca atare. Părerea mea este că noi, ca mişcare teatrală, ne-am clasicizat, ceea ce e foarte bine...

M.R.: *Mişcarea teatrală românească, adică?*

V.I.F.: Da. După o perioadă de experimente, foarte fertilă, pe care o cunoaştem cu toții, anii '60 - '70, gîndirea teatrală s-a clasicizat. Acum însă cred că lucrurile trebuie redefinite, nu neapărat reîntorcîndu-ne la experiment, fiindcă nici nu cred că asta ar mai fi posibil, ci pur şi simplu regîndind mijloacele, raporturile dintre teatru şi lume, chiar raporturile dintre teatru ca instituție şi oraşul în care se găseşte...

M.R.: *E foarte interesant cum gîndul ăsta al tău atinge un subiect despre care am mai vorbit, în alte interviuri cu regizori, subiect lansat la un colocviu de criticul Marian Popescu, anume „Teatrul comunităților sociale“...*

V.I.F.: Credința mea este că trebuie redefinită cumsecade această relație între teatru şi oraş, aşa că nişte studii în acest sens ar fi mai mult decît binevenite, cu condiția să fie serioase, profunde. Adevărul e că simt acum că noi nu gîndim ca la sfirşit de mileniu, aşa cum ar trebui. De data asta nu mă refer însă numai la mişcarea teatrală românească, ci în general la formele teatrale. Poate o să vi se pară o comparație forțată, dar o s-o fac totuşi, pentru că nu ştiu cum să exprim altfel lucrurile pe care le intuiesc: uite, am văzut spectacolul acela pentru încheierea Olimpiadei de iarnă de la Albertville. Era prezentă acolo, poate într-un fel agresiv, imaginea sfirşitului de secol şi de mileniu. În teatru nu simt comunicarea acestei stări, sociale şi individuale, pe care sîntem nevoiți toți s-o găsim; fiindcă teatrul nu este, cred eu, reductibil numai la ceea ce se petrece pe scenă, nu e numai un loc în care se produc spectacole pur şi simplu. Teatrul e un loc în care se generează o situație mult mai amplă decît schimbul imediat de mesaje dintre scenă şi public, el ține de impulsurile reciproce dintre expresie şi cetate. E chiar un centru de putere, e un fel de generator de înaltă tensiune. Ca să mă întorc iarăşi la întrebarea voastră de la început, şi asta face parte din perspectiva posibilă a unui program regizoral la care mă gîndesc. Aş face, dacă s-ar putea, un tip de spectacol (nu văd însă deocamdată, cine s-ar încumeta să-l scrie), care să fie un fel de ziar comentat, îmbinînd evenimentele în curs cu situațiile dramatice neobişnuite, cu *happening*-ul, mai ştiu eu? Şi care să aibă o apariție periodică, lunară chiar, dacă s-ar putea.

M.R.: *Acest tip de spectacol în mai multe părți, „serial“, despre care vorbeai la început s-ar putea constitui deci ca o sinteză necesară din punctul de vedere al problematicii umane, pe de-o parte, şi pe de alta ca o definire a teatralității la sfîrşitul acesta de veac...*

V.I.F.: Da, fiindcă, vedeți, trebuie să existe un reflex, un răspuns în fața unei lumi care se stinge. Şi nu mă refer aici numai la lumea estică, unde lucrurile sînt atît de brutale şi de evidente, mă refer la lumea în întregul ei. Fiecare dintre noi simte că un mod de viață, un mod de organizare, nişte habitudini, chiar şi habitudinile de gîndire şi de cunoaştere, se sfîrşesc, se sting, se duc către altceva. Proporțiile acestui fenomen sînt imense, iar teatrul n-a intrat încă şi ar trebui să intre, în rezonanță cu el, altminteri nu putem transgresa către un răspuns.

M.R.: *În această ordine de idei, încheind ciclul care problematiza raporturile dintre mit şi erou,* **Marat-Sade** *reprezintă pentru tine un punct de vamă, de trecere dinspre erou spre epopee?*

V.I.F.: Marat-Sade era cuprins în programul meu inițial. Şi, atunci cînd m-am apucat de piesa aceasta la Cluj, ea făcea parte din ciclul despre care vorbea Cristian, **Teatrul Revoluțiilor**. Mi se pare interesantă o serie de spectacole privind acest fenomen al marilor mutații provocate de revoluții, o serie care ar cuprinde, alături de **Marat-Sade**, şi **Fuga** lui Bulgakov, **Moartea lui Danton** de Büchner, sau chiar **Danton**-ul lui Camil Petrescu. O asemenea serie obligă, prin ciocnirile de forță pe care le presupune, la redefiniri. De-aia nici nu cred că m-a interesat Marat în sine, ci, mai degrabă, în raport cu aceste înscenări posibile, pe care încă îmi doresc să le realizez. În fond, în altă ordine de idei, eu nu cred că un actor, un scenograf, un regizor, mai poate fi judecat în ziua de azi în raport cu un spectacol sau altul, ci numai în raport cu un demers coerent, de durată. Nu te mai poți exprima printr-un singur spectacol, de aici şi nevoia de a produce cicluri, serii...

M.R.: *Mie mi se pare că, în genere, artiştii adevărați nici nu sînt jucători de spectacole, ci oameni care propun un anume tip de demers teatral. De altminteri, noi atingem acum o temă care „pluteşte în aer", aş zice, tema redefinirii realității prin intermediul unui demers ce conține modalități specifice. Înlăuntrul acestora, spectacolul, chiar şi cel aparent ratat, sau insuficient împlinit, e doar un moment necesar.*

C.C.B.-M.: *Îmi permit, de la o vreme, o glumă pe seama ta, sper să nu te superi, cum că „cel mai mare secretar literar din țară e Frunză", fiindcă produce proiecte repertoriale excepționale. Însă acum aş vrea să vorbim puțin şi despre cadrul instituționalizat în care se face teatru la noi. Pare de ordinul anecdoticului, însă e, în fond, foarte important de văzut în ce măsură programul repertorial de amploare poate fi susținut de instituția teatrală ca atare.*

V.I.F.: Sigur că e o legătură directă între una şi cealaltă. În elefanții ăştia ai noştri e foarte greu să faci aşa ceva. Dar se poate face, totuşi.

M.R.: *Pe de altă parte, într-o mie de teatre mici, mici, de cinci şase actori, ca-n bună parte din doritul Occident, e şi mai puțin probabil că s-ar putea realiza...*

V.I.F.: Ai dreptate, nici eu nu sînt adeptul unei inflații de teatre de buzunar. Simt că n-aş avea loc într-o astfel de instituție, m-aş sufoca, şi nu văd cum aş putea pune în pagină ceea ce am de spus. Eu văd necesară o reorganizare a instituției teatrale pur şi simplu pe criterii axiologice, ceea ce la noi e absolut imposibil, pentru moment. Fiindcă există tot felul de presiuni, presiunea schemelor, a unui soi nefuncțional de sindicalism, presiunea obişnuințelor de tot felul. Părerea mea este că încurcătura cea mai mare vine de la faptul că nu ştim să trăim frumos, ne e frică să trăim frumos, şi asta pentru că nu vrem să recunoaştem limpede ce este şi ce nu este valoare. Dar situația asta e una generală, nu ține doar de viața teatrală, aici e doar mai vizibilă. Deceniile astea de comunism au produs ceva rău mai ales în mințile noastre, ale tuturora. Poate tocmai din pricina asta visez la spectacole cu o arie foarte largă de reprezentare, chiar geografic vorbind, fiindcă văd în teatru un mijloc care să poată zgudui, transforma, rezolva probleme de mentalitate, sau maladii sociale...

C.C.B.-M.: *Să înțeleg că lipseşte din aceste instituții cu schemă fixă ideea de echipă?*

V.I.F.: Nu, cred că problema e mult mai simplă. Ar trebui să ajungem, pur şi simplu, la libertatea elementară de a-i putea spune colegului, artistului de orice fel, cu care lucrăm: „acum am nevoie de tine“ şi „acum nu am nevoie de tine“; şi asta fără să se creeze crize, scandaluri, crime sau sinucideri. Şi, mai ales, să dispară prezumția că ne credem unul pe altul tîmpit, dacă, temporar, nu mai avem nevoie unul de celălalt.

C.C.B.-M.: *În altă ordine de idei, ce crezi despre spațiile teatrale? Ai impresia că scena de tip clasic, italian, e perimată pentru modalitatea de teatru la care visezi?*

V.I.F.: Depinde de spectacol. Nu cred că locul, ca atare, schimbă sau tensionează fundamental altfel spectacolul. Important e ce vrei să faci cu el. Am văzut de curînd un spectacol al lui Tompa, la Teatrul Maghiar din Cluj, **Cîntăreața cheală**, un spectacol care era plasat pe scenă. Un spectacol de o frumusețe extraordinară. Era şi acolo prezentă preocuparea asta de a afla un alt loc, şi cred că foarte multă lume simte nevoia şi încearcă acum aşa

ceva. Nouă ne lipsesc spectacolele de stradă, spectacolele de piață publică, şi e foarte greu să funcționalizezi astfel de inițiative din motive administrative.

M.R.: *Cred, mai degrabă, că ne lipseşte obişnuința decît dorința, administrativ lucrurile s-ar putea rezolva destul de lesne.*

V.I.F.: Poate că ai dreptate, aici e probabil nevoie de manageri teatrali, care să faciliteze, să medieze asemenea producții. Ei pot fi motorul activităților teatrale neconvenționale.

C.C.B.-M.: *Să schimbăm iarăşi unghiul. „Frunzărind" proiectele tale, am găsit, iată, Beaumarchais, Weiss, Molière, clasici şi moderni. Vreau să ştiu ce vă nemulțumeşte pe voi, regizorii în plină formă, ca să zic aşa, la textul de teatru contemporan românesc; fiindcă e de observat cît de puțini regizori optează totuşi pentru el.*

V.I.F.: În primul rînd mă nemulțumeşte oferta redusă care, din start, excluzînd concurența, face ca nivelul de expresie să fie foarte scăzut. Aici ştiu că se poate replica, cum se şi întîmplă, că pînă nu e pusă piesa în scenă ea n-are cum intra în competiție. E un cerc vicios. Părerea mea e că noi trăim acum într-un soi de pustiu al textului dramatic, nu numai în România, ci şi aiurea. În afară de cîteva nume care se vehiculează oarecum accidental, nu prea ai ce pune, lucru care duce şi la excese, cum e tratarea unui dramaturg în mod exhaustiv, epuizîndu-i resursele, cu o totală lipsă de discernămînt. Asta se întîmplă acum cu Matei Vişniec, pe care, montîndu-l aşa, de-a valma, îl omorîm pur şi simplu. Un autor, de altminteri, foarte bun. Soluția ar fi un studio teatral bine stipendiat, care să se ocupe de dramaturgia contemporană, făcînd numai debuturi, sau aproape, nu rebuturi, fiindcă de-astea avem destule. Credința mea e că, în mare măsură, un dramaturg învață să scrie atunci cînd e pus în scenă. Nu în sensul că vine regizorul şi-l învață cum să scrie, sau îi schimbă intențiile operînd pe text. Nu la aşa ceva mă refer, ci la o relație biunivocă, subtil creatoare, pe care un astfel de studio ar putea-o stimula şi ar putea-o face să funcționeze. Dar asta e o operație curajoasă, fiindcă ar trebui să-şi asume eşecurile, încercările, pipăirile.

C.C.B.-M.: *Să revenim la oferta care există. Fiindcă şcoala regizorală românească, cu vîrfurile şi cu abisurile ei, e un lucru destul de clar pentru toată lumea, chiar dacă nu presupune un anumit program...*

V.I.F.: „A fost, era, acum e bolnav"!... E şi ăsta un poncif...

C.C.B.-M.: *Bine, o să revenim şi asupra acestui subiect. Acum să rămînem la dramaturgie..*

V.I.F.: Să vorbesc despre ceea ce cunosc eu. Ar fi Horia Gîrbea, căruia i-am citit cîteva texte interesante, unul mi-ar plăcea chiar să-l montez, e vorba despre **Emma Bovary sînt ceilalți***.* Ştiu un text al lui Marcel Tohatan pe care vreau să-l fac, **Mass-Media**, am mai citit acum, în *Avanscena,* o piesă frumoasă a lui Valentin Petculescu. Sigur, mai e de vorbit şi despre textele aparținînd dramaturgilor consacrați, însă aici oferta e şi mai redusă..

C.C.B.-M.: *Aici voiam să ajungem. Redusă cantitativ sau calitativ?*

V.I.F.: Acuma depinde cum definim noțiunea de consacrați. Dacă ne referim, de exemplu, la o consacrare de tip Everac, atunci noțiunea nu mai funcționează. Însă eu nu mă apuc acum să dau note. Există dramaturgi cu pondere reală, iată, de exemplu piesele lui Sorescu, care mi se par nişte repere fundamentale...

M.R.: *Ai montat vreo piesă de Sorescu?*

V.I.F.: Nu, dar aş vrea. Am vrut să montez, în '84, o piesă foarte frumoasă, **Lupoaica mea***,* dar ne-am împiedicat atunci de tot felul de lucruri şi regret şi astăzi că proiectul nu s-a împlinit. Cînd vorbim despre consacrare putem să ne referim, de exemplu, la Dumitru Solomon, şi iată ce carieră frumoasă a avut, în anii ăştia dificili, piesa lui, **Transfer de personalitate***,* un text care n-a putut fi jucat înainte şi care acum a prins aripi. În esență însă oferta actuală e foarte redusă, şi aici eu cred că regia ca atare nu poate juca un rol foarte mare, fiindcă eu pot să doresc să pun ceva în scenă, dar mai trebuie să am şi teatrul care să-şi permită să rişte, în condițiile în care spectacolul ca atare costă astăzi atît de mult...

M.R.: *Consacrarea de care vorbeşti tu e, adesea, din păcate, mai mult una literară, nume ca Solomon, Al. Sever şi alții fiind prezente mai des pe coperta cărții decît pe afiş, acolo unde e viața adevărată a teatrului. Şi unul şi celălalt au piese absolut remarcabile nemontate vreodată, ori prea rar, ori neconcludent, prin vreun colț uitat de țară... Şi nu sînt singurele cazuri, mai cunosc cîteva...*

V.I.F.: Ai dreptate, dar nu sînt, totuşi, foarte multe... E şi aici un cerc vicios, de întîlnire între teatrul care doreşte, regizorul care doreşte...

C.C.B.-M.: Transfer de personalitate *este însă o dramatizare...*

V.I.F.: Nu, e o piesă originală, creată pornind de la o idee de Hasek, de la o schiță.

C.C.B.-M.: *Bine, şi totuşi, de ce se caută dramatizările, de ce se preferă adaptările, de către o bună parte a regizorilor?*

V.I.F.: Există pur şi simplu teritorii umane, sufleteşti ori sociale, care nu sînt încă explorate ori exprimate în teatru. Neexistînd piesa dar existînd teritoriul, în mod natural eşti tentat să-l explorezi. Experiențele Cătălinei Buzoianu cu Bulgakov, cu **Dimineață pierdută**, demonstrează nu numai că anumite energii creatoare se desfăşoară pe un spațiu mai amplu, ci şi că sînt anumite tipuri de problematică şi modalități stilistice care nu pot rămîne în afara teatrului. Un roman important propune anumite fascicule de impulsuri reprezentative pentru lumea în care trăim, de-aici şi nevoia de a-l vedea...

M.R.: *În cinematografe există chiar un întreg comerț al ecranizării, ba şi mari specialişti în ecranizări, ca să nu mai vorbim de autori de capodopere cu punctul de pornire în roman...*

V.I.F.: În teatru lucrurile sînt de altă amploare. Sper să nu vă şochez, dar eu cred că în teatru varianta ideală este cea lăuntrică. Autorii cu adevărat cei mai mari, Shakespeare, Molière, erau însuşi teatrul, iar textele lor erau expresia directă a relației dintre motivele lumii şi formele teatrului. Renăscînd asta, ar dispărea automat şi, mai mult sau mai puțin, falsele conflicte auctoriale. Să ne gîndim la Cehov, la enorma lui corespondență cu Stanislawski...

C.C. B.-M.: *Ca să nu mai vorbim de mediatorul care era Olga Knipper... Deci, să înțelegem de-aici că, în ideal, dramaturgul ar trebui să se reapropie de viața scenei?*

V.I.F.: Categoric.

M.R.: *Una dintre caracteristicile „spectacolelor Frunză“ este percutanta lor imagistică, culoarea, construcția lor plastică. Cum vezi tu relația cu scenograful? Sigur, lucrezi precumpănitor cu Adriana Grand, dar ai lucrat şi cu alți scenografi, aşa că m-ar interesa în ce măsură viziunea ta estetică este legată de un anume tip de scenografie.*

V.I.F.: În primul rînd eu pornesc de la premiza că un spectacol agregă în mod egal personalitatea actorului, regizorului, scenografului. Imaginea scenică, dimensiunea vizuală este una dintre dimensiunile esențiale, care nu poate fi neglijată tocmai pentru că ea face ca litera scrisă să coboare din pagină şi să se întrupeze. Cu scenograful

lucrez în acelaşi fel în care lucrez şi cu actorul, direct, de la om la om, chiar cu mult timp înaintea contactului cu scena. Nu cred în varianta asta, că el vine cu nişte schiţe, ţi le arată, şi tu spui dacă e bine sau e rău. Eu concep relaţia asta ca pe un soi de maieutică, în care scoţi, din noianul de imagini purtate virtual de scenograf, imaginea proprie şi definitorie. De multe ori în cronicile din reviste citeşti că „scenografia a fost utilă“ sau „a servit spectacolul“, „simplă, dar atît de sugestivă“, tot felul de asemenea vorbe... fără conţinut. „Scenografia se independentizează“ (sic!) ... carevasăzică e prea multă scenografie, merge de capul ei. Nu există aşa ceva. S-a spus şi despre spectacolele mele. Şi, sigur, nu mergea de capul ei! Spectacolul arată aşa cum a fost el creat, şi prin imagine, şi prin rostire.

M.R.: *A existat o lungă dezbatere, care, după douăzeci de ani de contradicţii – cel puţin în România – a culminat în anii '55-'60. Era vorba despre o luptă pentru putere între scenografie şi regie, în epoca definirii teatralităţii. S-a vorbit mult atunci despre excesul de scenografie, despre independenţa neartistică a acesteia, despre avansul luat de ea faţă de regie. La începuturile revistei „Teatrul“ (1956-57) au luat poziţie teoretică multe personalităţi ale epocii, Ciulei, (atunci cunoscut mai degrabă ca scenograf), Tony Gheorghiu, Marosin, Tedy Constantinescu şi alţii...*

V.I.F.: Lupta asta pentru putere, cum îi spui tu, e identică şi între regizor şi actor, şi între dramaturg şi regizor... Esenţa, definiţia aş zice, a regiei stă tocmai în capacitatea ei de a agrega forţele astea divergente. În altă ordine de idei, vreau să spun că nu suport – e vorba de o opţiune personală, desigur – spectacolele ieşite în mod evident din sărăcie, unde se vede cusătura. Scenografia, costumul, obiectul scenic trebuie să se supună, obligatoriu, calităţii de lucru bine făcut, altminteri expresivitatea globală este compromisă.

Oricum, cred că în materie de scenografie stăm mai bine decît în materie de regie. Nu în sensul că una a luat-o înaintea celeilalte, ci în sensul că prezenţele, „vocile“ scenografice la noi sînt astăzi mai numeroase şi mai pregnante, din păcate insuficient cunoscute sau discutate...

M.R.: *De aici şi necesitatea de a vorbi despre asta într-un regim special. Din păcate e şi un efect al golului de analiză atentă, profesională.*

C.C. B.-M.: *Să revenim la unul din punctele programului de viitor*: **Faust** *integral. Ar fi prima ta experienţă de televiziune, nu?*

V.I.F.: Am mai lucrat la studioul TV din Cluj două emisiuni de teatru, dar nu o montare propriu-zisă.

C.C. B.-M.: *Atunci ce crezi despre teatrul de televiziune ca modalitate artistică independentă?*

V.I.F.: Pentru mine teatrul de televiziune are fascinația noutății, fireşte. E o formulă sincretică, între teatru şi film, stabilirea proporțiilor dintre cele două dînd un produs total diferit, şi de una şi de cealaltă. Lucrul cel mai important este însă enorma putere de difuziune. Însă, cînd mă gîndesc la teatrul TV, nu am în vedere seriile de tip **Shakespeare BBC**, care erau un lucru bine făcut, dar aveau, mai degrabă, un scop didactic şi o formă, adesea, academică. Mă gîndesc la anume modalități de a folosi imaginea în spectacolul teatral, o imagine care capătă interioritate, aş zice...

C.C. B.-M.: *Aici voiam să ajungem, fiindcă producția curentă a redacției de teatru nu e prea încurajatoare. Ai deja o viziune clară asupra spectacolului pe care ți-l propui?*

V.I.F.: Eu zic că au apărut deja cîteva montări interesante, care dovedesc faptul că televiziunea încearcă ceva, mai ales prin colaborarea directă cu regizori de teatru interesanți: **Conu' Leonida** al lui Dembinschi, **Al matale Caragiale** al lui Cornişteanu, sînt semne bune. Mă gîndesc la **Faust** din punctul de vedere al superbului motiv al pactului cu Diavolul, care e mai mult decît o temă, e ceva care, în bună măsură, ne priveşte pe toți. Ca problemă existențială, vreau să spun. Şi mai e ceva care pe mine mă preocupă foarte mult, acea stare magică ce însoțeşte traiectul eroului... După cum, la Cehov, în **Livada de vişini***,* nu e deloc întîmplător faptul că autorul o introduce pe Charlotta Ivanovna, femeia care face tot soiul de scamatorii. Dacă ne uităm cu atenție, el indică între paranteze că Charlotta face să apară după un pled un personaj. Asta depăşeşte dimensiunile scamatoriei, te plonjează în miraculos. Nu e un accident. Atunci cînd te joci cu concepte, atît de largi, care ating rădăcinile cele mai adînci şi mai sensibile ale existenței, ale filosoficului, eşti obligat să transgresezi în miraculos. E, iată, una dintre problemele care mă preocupă şi, în sensul ăsta, cred că mijloacele teatrului de televiziune pot să exprime starea magică. Nu mă refer la trucuri oarecari, cu personaje care zboară, sau mai ştiu eu ce efecte speciale. Mă refer la tehnicile montajului, la ritmurile lăuntrice ale narațiunii, care sînt total diferite de cele pe care ți le oferă scena. Şi care ar da o cu totul altă dimensiune stării poematice pe care o conține această construcție monumentală care e **Faust***.*

M.R.: *La sfîrşitul anului trecut ai avut premiera cu* **Livada de vişini***, despre care tocmai ai amintit, la Budapesta. Ce ți-a adus această experiență?*

V.I.F.: Am lucrat la Teatrul Național şi asta a însemnat pentru mine şansa de a cunoaşte altă mişcare teatrală, care se află într-o stare foarte bună, mai ales la nivel actoricesc. E interesant că oamenii de teatru maghiari admiră foarte mult teatrul românesc şi îl cunosc foarte bine. A contat şi întîmplarea de a lucra într-o limbă necunoscută; acolo, pe scenă, era la un moment dat un adevărat turn Babel, se vorbea franceza, germana, engleza, româna, ba chiar latina! Erau oameni care învățaseră foarte bine latina, şi care mă înțelegeau în proporție de 60%. Deci... a fost frumos. M-a impresionat faptul că am cunoscut alt tip de public, cu totul diferit de al nostru. Apoi, a contat piesa ca atare, pe care doresc s-o montez de foarte multă vreme.

M.R.: *N-ai mai făcut Cehov, cred. Pentru mine opțiunea ta a fost o surpriză.*

V.I.F.: Da, însă îmi doream foarte mult. Cred că acum era şi timpul. Eu decodez **Livada** în sensul că ea vorbeşte despre o lume care moare, iar lumea asta care moare sîntem chiar noi. Noi ăştia care facem teatru, care facem pictură, care facem artă, noi toți. Ceea ce ni se pregăteşte este foarte rău. Am înțeles acum ceva ce am citit cu vreo zece ani în urmă, anume o remarcă a lui Alvin Toffler care spunea că în viitor arta se va deplasa spre marginea interesului în viața socială, ca o prezență strălucitoare, respectată de toată lumea, dar periferică. Simt astăzi acut lucrul acesta, şi aşa am încercat să interpretez **Livada**. De aici şi necesitatea de a transgresa în magic, despre care vorbeam şi, pe care am descoperit-o în text. Nu numai prezența Charlottei Ivanovna, ci şi alte elemente: Ranevskaia care o „vede“ pe mama ei traversînd aleea, şi altele... Nevoia asta de magic se degajă tocmai pentru că intri cu rigla şi compasul într-o lume absolut inefabilă, lumea amintirii. Toți cei care au murit trăiesc acolo, sînt prezenți în chiar existența **Livezii** şi, în momentul în care încerci să „parcelezi“ totul logic, cum propune Lopahin, şi vrei să introduci spiritul cartezian în această lume, ea se dizolvă, dispare. Chestiunea esențială este că Lopahin are dreptate, lumea e moartă, însă durerea că ea moare este una pe care o suferim cu toții, fiindcă ne priveşte. Nu e vorba numai despre teatru, e vorba de o tendință macro-socială, de a împinge expresia artistică spre margine, spre decorativ, de a nega metafora, iconii, şi aşa mai departe.

M.R.: *Vorbeai despre publicul maghiar. Cum ai simțit ecourile spectacolului?*

V.I.F.: E un public care nouă ni s-ar părea foarte ciudat. În primul rînd are o atenție specială față de ceea ce se petrece în scenă. De exemplu, acolo există, mult mai consecvent decît la noi, obiceiul repetițiilor cu public. Am făcut şi eu cîteva, iar la prima lumea tăcea două ore şi jumătate, de-auzeai musca. La pauză m-am dus la regizorul tehnic şi i-am zis: „Gata! S-a terminat, cade piesa!“ El nu înțelegea despre ce e vorba, pe urmă m-a liniştit, explicîndu-mi că asta nu e lipsă de interes, ci dimpotrivă, e semn de concentrare. La sfîrşit a fost un delir, o bucurie. Pe urmă ei sînt obişnuiți cu un alt fel de a face teatru, mult mai verbal, mai lipsit de imagine, mai auster. Cel puțin din cîte am văzut eu. Asta nu înseamnă că nu vibrează la ceea ce iese din obiceiurile lor. Pe urmă am fost impresionat de felul de pregătire al actorilor, de profesionalismul lor desăvîrşit. E o mare plăcere să te întîlneşti cu nişte artişti care vin de la bun început cu rolurile studiate, care pornesc cu un punct de vedere asupra personajului, ceea ce nu exclude deloc faptul că pot renunța la acel punct de vedere, sau că îl pot nuanța. Ce să vă mai spun? Mi-a făcut plăcere să-l reîntîlnesc acolo pe Ioan Taub, care lucrează foarte bine, e un nume sonor. Pe urmă, ca o remarcă, se joacă foarte mult Cehov la ei, numai în perioada în care am montat eu au fost trei premiere. Şi apoi, sînt foarte mulți bani pentru teatru, nu ştiu de unde îi au, dar îi au...

C.C.B.-M.: *Deci teatrul acestui sfîrşit de mileniu trebuie să se transforme. În ce direcție simți tu că s-ar putea el îndrepta? Un regizor pe care îl intervievam acum cîteva luni, previziona că teatrul secolului XXI va fi unul muzical.*

V.I.F.: Mi se pare foarte posibil...

C.C. B.-M.: *Dar previziunea ta ?...*

V.I.F.: Cred că, în primul rînd, transformările vor fi în materie de limbaj. Judec după mine, eu resimt o acută nemulțumire legată de felul în care ne distribuim mijloacele. Îmi par sărace. Şi nu mă leg acum de cutia italiană, sau mai ştiu eu de ce alte probleme legate de spațiu, fiindcă aceeaşi nemulțumire aş avea-o şi dacă aş face teatru în stradă, pe promontoriu sau în subsol. Pînă la urmă a intervenit o anume stereotipie a formelor acestui limbaj şi aş simți nevoia să se inițieze chiar programe de studii, de cercetare în această direcție. La urma urmelor ce altceva au fost atelierele lui Grotowski, institutul lui Brook, decît nişte stații pilot de cercetare a limbajului teatral? Asta ar trebui să continue, fiindcă, de ce să ne mințim, regia are în ea un procent esențial de ştiință. În nemulțumirea mea includ şi puținul experiment care se practică acum la noi, fiindcă noi experimentăm lucruri lămurite de două decenii şi mai bine.

Nu ştiu încă spre ce ar trebui să ne îndreptăm, dar ştiu precis că studiul şi cercetarea sînt obligatorii. Dar ele, cum am spus şi mai înainte, presupun o altfel de elasticitate a instituției teatrale. N-o să se poată multă vreme supraviețui în aceşti elefanți, pe zi ce trece ei se înglodează, pier, cu foarte puține excepții.

M.R.: *Şi, chiar dacă un timp se va putea supraviețui, se va supraviețui în bună măsură producînd un soi de conserve...*

V.I.F.: Da, e greu de prevăzut ce se va putea întîmpla. Dar proiecte apar. Am auzit, de exemplu, că se pune la cale o *Săptămînă a independenților.* Şi m-am bucurat foarte tare. Nu ştiu care va fi calitatea ca atare a spectacolelor, nu le-am văzut, dar e o idee foarte bună să pui la cale o panoramă a teatrelor independente, particulare sau cum vor fi fiind. Mă uitam şi la program, sînt acolo cîteva propuneri interesante, aşa că ăsta ar fi un semn bun...

M.R.: *Da, însă, pentru moment, pare mai degrabă o relație de paralelism față de teatrele instituționalizate, de stat, nu una de alternativă. De foarte multe ori, aceste trupe sînt rezultatul unor nevoi economice, de rotunjire a veniturilor precare, adică, sînt formate din actori angajați la alte teatre, „de stat", şi producția lor este tributară nevoii rapide de public... Sigur, sînt şi excepții...*

C.C.BM.: *Să aşteptăm Săptămîna independenților, e un început, oricum...*

V.I.F.: Acuma, eu, care sînt un om fricos, căruia i-ar fi destul de teamă să rişte într-o asemenea întreprindere, nu pot să nu-i admir pe cei care au curajul să rişte. Stilul ăsta de a subvenționa egal, de la stat, şi teatre care există, funcționează prin opere făcute, şi teatre care nu mai sînt nimic altceva decît mişcări de amatori voalate, devine, pe zi ce trece, dezastruos. O subvenție serioasă trebuie dată în funcție de un program artistic, de nişte realizări, de valoarea pe care doreşti să o susții şi s-o promovezi. Altminteri, ducîndu-ne mai departe „moştenirea", încurajăm comoditatea unui salariu, dar şi amatorismul, subcultura, şi ne e cumplit de greu să le departajăm una de alta.

M.R.: *Da, asta seamănă foarte tare cu ceea ce am încercat noi, mai anul trecut, să facem cu legea teatrelor. Dar nu e cazul să insistăm acum asupra subiectului ăsta atît de sensibil, mai ales că Parlamentul a avut mereu alte lucruri mai importante de rezolvat decît legislația culturii. Rămîne sarcina următoarei Camere... Ai reacționat însă ciudat la sintagma „şcoală românească de regie". În cazul ăsta, avînd în vedere faptul că regia românească a trecut, în ultimii doi ani, printr-un moment de re-adunare a forțelor – ceea ce e foarte bine – crezi că se pot defini nişte*

graniţe între generaţiile actuale, nişte grupuri, nişte configuraţii specifice? În cazul literaturii s-au structurat asemenea configuraţii, putem să fim de acord cu ele sau nu, fenomenul există. Şi apoi, ai sentimentul unei crize de regie, sau al uneia de regizori?

V.I.F.: În primul rînd trebuie să precizez că eu n-am vorbit de criză, fiindcă nu cred că despre criză este vorba. E pur şi simplu vorba despre o perioadă de căutări, care e firească. Nici o perioadă de frămîntări sociale profunde, ca aceasta prin care trecem noi acum, nu generează instantaneu noi forme în artă. Spun asta fiindcă foarte multe harpii (din astea care se reped la ospăţ nu ca să-l mănînce ci ca să-l spurce), au pretins că regia românească a căzut, şi aşa mai departe. Că există nişte generaţii, asta e perfect adevărat, dar tot atît de adevărat e că astăzi, în România, e o lipsă acută de regizori. Şi spun asta avînd în spate şi experienţa mea de directorat clujeană. Umbli după ei pînă înnebuneşti, iar cei care sînt şi vor să lucreze vor, aproape toţi, numai în Bucureşti; bref, sînt puţini.

Cît despre generaţii, cu căutările lor specifice, ele sînt destul de bine diferenţiate, fie că au apucat să lucreze „afară“, fie că nu. E însă îngrijorător faptul că între cei foarte tineri semnele valorii se vădesc greu. Am văzut spectacole de-ale lor care păreau făcute de regizori morţi şi înviaţi. Bătrîneşti, „cinstite“... aşa... foarte ciudat...

C.C. B.-M.: *Îmi aduc aminte de formula lansată la Televiziune de Paul Everac, stilul „cinstit şi lăutăreşte“, lăutăreşte, adică după ureche...*

V.I.F.: Cam aşa ceva, şi nu e bine, fiindcă în teatru cuminţenia nu-i a bună, e mai bine să greşeşti flagrant, dar să încerci ceva, decît să fii cuminte aşa, fără să produci nimic. Nu vreau să spun că asta ar fi o caracteristică a generaţiei celei mai tinere, e doar o observaţie reieşită din ceea ce am apucat să văd. În generaţia dinainte, aceea „încă tînără“, cu Tompa, Dembinski, Darie, Iordănescu, au fost nişte deschideri care ţineau, în primul rînd, de forma spectacolului, şi de construirea unui program regizoral, aşa cum spuneam mai înainte. Nu cred însă că se poate deschide un drum acolo unde nu îţi iei riscuri, sau, dacă e, e un drum înfundat. Orice mişcare artistică, orice etapă, epocă, mediu artistic configurat, sparge nişte canoane, nişte preconcepţii, în cazul nostru particular produce nişte spectacole care sînt înjurate, lăudate şi discutate, în nici un caz „recenzate“ ca fiind cuminţi, disciplinate.

M.R.: *Poate că e, tocmai, o reacţie la „tulburele“ general, o reacţie de apărare. Vom vedea. Cum să terminăm?*

C.C. B.-M.: *Aşa. Cu „vom vedea“ şi cu „la bună vedere“.*

Dragoş Galgoțiu: Divan într-o debara

(septembrie 1992)

Scurtă prezentare

Născut în 1956 la Cluj.

Studii

1980 – IATC Bucureşti
1991 – Workshop la Théâtre des Amandiers - Nanterre, Franța
1996 – Bursă East Currents (management cultural), Franța
1996 – Workshop la Theatre de la Manufacture - Nancy, Franța

Activitate profesională

1980 – 1989 Regizor al Teatrului Municipal Ploieşti
1984 - 1997 Profesor de regie la UNATC Bucureşti
1996 - 1998 General Manager al Teatrului UNU din Bucureşti
Din 1990 regizor al Teatrului Odeon Bucureşti
Din 2000 membru al consiliului ştiințific al Asociației europene Les Théâtrales des Jeunes en Europe

Spectacole montate

Neînțelegerea de Albert Camus, Teatrul de Stat Sibiu, 1979
Copiii lui Kennedy de Robert Patrick, Teatrul Mic, Bucureşti, 1980
Dom Juan de Molière, Teatrul Municipal, Ploieşti, 1982
La cincizeci de ani descoperă marea de Denice Chalem, Teatrul Mic, Bucureşti, 1983
Şoareci de apă de Mihai Rădulescu, Teatrul Mic, Bucureşti, 1983
Aceşti îngeri trişti de Dumitru Radu Popescu, Teatrul Municipal, Ploieşti, 1983
D'ale carnavalului de I.L. Caragiale, Teatrul Municipal, Ploieşti, 1984
Jocul dragostei şi al întîmplării de Marivaux, Teatrul Municipal, Ploieşti, 1984
Conu' Leonida de I.L. Caragiale, Teatrul Municipal, Ploieşti, 1985
Domnişoara Iulia de Arthur Strindberg, Teatrul Municipal, Ploieşti, 1985
Arma secretă a lui Arhimede de Dumitru Solomon, Teatrul Național, Iaşi, 1986

O femeie drăguță cu o floare şi fereastră spre nord de Eduard Radzinsky, Teatrul Mic, Bucureşti, 1986
A douăsprezecea noaptea de William Shakespeare, Teatrul „Maria Filotti“, Brăila, 1987
Convorbire fără martori de Sofia Prokovieva, Teatrul Giuleşti, Bucureşti, 1988
Mult zgomot pentru nimic de William Shakespeare, Teatrul Municipal, Ploieşti, 1988
Dom Juan de Molière, Teatrul Mic, Bucureşti, 1990
Opera rîsului de Dario Fo, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1990
Faust de Christopher Marlowe, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1991
Nepoftiții de Jacques Copi, Teatrul Inoportun, UNITER, Bucureşti, 1992
Scaunele de Eugen Ionescu, Teatrul Mic, Bucureşti, 1992
Teatru Seminar de Petre Tuțea, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1992
O călătorie la Ierusalim de Roy Mac Gregor, Theatrum Mundi, Bucureşti, 1994
Sganarelle de Molière, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1994
Troilus şi Cressida de William Shakespeare, Teatrul de Comedie, Bucureşti, 1994
Lulu de Frank Wedekind, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1995
Cercul de Arthur Schnitzler, Teatrul Mic, Bucureşti, 1995
Aşteptîndu-l pe Godot de Samuel Beckett, Teatrul UNU, Bucureşti, 1997
Left Uppercut de Joel Jouanneau, Teatrul Odeon Bucureşti, 1997
Furtuna de William Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1998
Regele Lear de William Shakespeare, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 1999
Bețivii dramatizare după F.M. Dostoievski, Teatrul Municipal, Miercurea Ciuc, 1999
Variațiunile Dostoievski dramatizare după F.M. Dostoievski, Back Stage & Cultural Foundation Athon, 1999
Cafeneaua de Carlo Goldoni, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2000
Poveste de iarnă de William Shakespeare, AltFest, Bistrița, 2000
Woyzeck de Georg Büchner, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 2001
Baal de Bertolt Brecht, Teatrul Mic, Bucureşti, 2002
Arden din Feversham de autor anonim din secolul XVI, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2003
Memoria celor care au trecut, texte din *Evanghelia lui Ioan*, UNITER, Signis Romania, proiect realizat cu sprijinul Guvernului României, Ministerului Culturii şi Cultelor, finanțat de Comisia Europeană, Programul *Cultura 2000*, 2003
Medeamaterial de Heiner Müller, Merlin Theatre, Budapesta, 2003
Portretul lui Dorian Gray după Oscar Wilde, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2004
Hamletmachine de Heiner Müller, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2006

Premii

1980 - Premiul întîi la Festivalul Național de Regie, Bârlad, pentru **Neînțelegerea** de Albert Camus, Teatrul de Stat, Sibiu
1988 - A.T.M. Premiul pentru cel mai bun regizor, pentru **Mult zgomot pentru nimic** de William Shakespeare, Teatrul Municipal, Ploieşti
1995 - A.U.R. Premiul de regie pentru **Troilus şi Cressida** de William Shakespeare, Teatrul de Comedie, Bucureşti

*
* *

Dragoş Galgoțiu este o ființă ciudată şi greu de descifrat, nu pentru că ar voi-o, ci pentru că, şi atunci cînd relația de comunicare e dintre cele mai fireşti, banală chiar, simți parcă înlăuntrul lui imprevizibilul. Entuziasme adolescentine, revărsate tumultuos, anxietăți a căror undă magnetică se transmite şi vibrează, încă, după ce-a părăsit locul de-o oră, tulburătoare mohoreli monosilabice, rupte de brusc interes şi concentrare atentă asupra unui subiect care-l fascinează, încăpățînări nesupuse nici unei negocieri şi hotărîri implacabile concurate de o uluitoare permeabilitate şi disponibilitate a dialogului, aproape blîndă, şi, toate acestea, temperate totuşi, abia simțite, printr-un efort enorm de disciplinare interioară şi de conştientă supunere la norma înaltă a unui comportament elegant, de sorginte ardeleană. Iată tot atîtea cioburi bănuite, care zădărnicesc orice încercare de a da stabilitate şi volum portretului.

La începutul anilor '80 se spunea despre Dragoş Galgoțiu că ar fi un soi de „copil teribil“ al noii generații de regizori, iar un critic important (e drept că literar, nu... de specialitate), cucerit de unul dintre spectacolele sale de început, declara chiar că „are un asemenea aplomb, şi atunci cînd gafează, că e suspect de geniu“. Între timp, discuțiile atît de înflăcărate şi-au mai diminuat din vehemență, destinul artistic al lui Galgoțiu desenîndu-se într-un soi ciudat de tensiune care aproape că refuză starea de normalitate. Aşa cum însuşi afirmă în discuția ce va urma, spectacolele sale au fost ori iubite ori demolate, niciodată însă indiferente, cumsecade, tehnice. E aici un mare risc asumat, o nevroză a căutării, care ar trebui, poate, mai profund şi mai competent analizată decît îşi poate permite această sumară introducere.

Sînt, însă, de spus, totuşi, cîteva lucruri care țin mai puțin de zona impresionistă, şi mai degrabă de observația empirică, „în plin travaliu“: contrazicînd, o dată în plus, teza neglijării actorului, Galgoțiu şi-a format în mai multe rînduri echipe şi mari, profunde, fidele prietenii printre actori. Şi asta în pofida faptului că are faimă de incomod. Incomod îi este, în primul rînd – pentru unii, fireşte –, discursul analitic, încărcat de insolite asociații culturale, de o complexitate care solicită major gîndirea conceptuală, ceea ce, „în interpretare“, pe mulți îi încurcă mai degrabă decît să-i ajute. Partenerii săi de aventură, din pricina asta, nu se găsesc oriunde şi oricînd, sînt aleşi pe sprînceană, dar îi rămîn mereu alături, fie că ar urma o victorie ori o – aparentă – înfrîngere. Reciprocitatea acestei relații este totală şi poate fi citită mai ales în grija extraordinară, adesea exasperantă, pe care regizorul o are față de starea fizică şi psihică a echipei sale, în timpul lucrului, în preajma premierei, imediat după ea, o grijă admirabilă, vecină cu răsfățul.

E cumplit de greu să vorbeşti în bloc despre spectacolele galgoțiene, şi ar fi şi lipsit de onestitate atîta vreme cît nu le-ai văzut măcar în majoritatea lor. Şi totuşi e ceva de spus, cu riscul de rigoare: am impresia că dificultatea „de lectură“ pe care o întîmpină o parte a analiştilor lui vine de acolo de unde, pentru Galgoțiu, spectacolul nu mai păstrează decît invizibile fire de legătură cu ceea ce critica, mai veche sau mai nouă, obişnuieşte să urmărească: un proces de descifrare a materiei textuale, un sistem ori un cod de echivalențe plastico-emoționale între o piesă (văzută fie ca narațiune, fie ca subiect ori ca temă), şi arhitectura scenică. Procesul de construcție propus de Galgoțiu, atît cît am putut eu sesiza, începe de pe un alt palier, față de care materia textuală, literară, fără să fie propriu-zis indiferentă, e subordonată propriei sale esențe conceptuale; abia atunci, la acest nivel, pe acest palier, secund față de sursa de lumină a viziunii, rosturile rostirii ajung să funcționeze înlăuntrul unui cod spectacologic, ca entități de egală însemnătate cu celelalte „mijloace“, vizuale ori sonore... E aici un demers plin de capcane, în care, nu rareori, narațiunile pe care îndeobşte le urmăreşte ori chiar le rîvneşte spectatorul (fie el şi specialist), sînt supte de materialitatea debordantă a simbolului; aşa cum un predicat ar răsturna balanța propriei sale mişcări, ajutînd subiectul să înghită, cu violență, obiectul. În această privință aş risca o dată mai mult afirmînd că, după ştiința mea, stilistica, dacă nu chiar maniera de gîndire a lui Galgoțiu se apropie foarte mult de scriitura textualistă a promoției de prozatori a anilor '80, în chiar substanța ei, nu în literă.

Şi-ar mai trebui vorbit aici despre un anume strat misterios, dar funciarmente prezent totdeauna, al ironiei, de puțini sesizabilă – nu-mi explic nici acum din pricina cărei orbiri –, care circulă ca o pînză freatică, pe sub straturile şi printre depunerile grele ale acestei litosfere, ieşind uneori jucăuş la suprafață, prin cîte-o fantă capricioasă, colorînd grav, amenințînd sarcastic, sau persiflînd pur şi simplu, cu nedisimulată maliție. Ironia ar susține şi ea afirmația (hazardată?) de mai sus.

Interviul care urmează s-a petrecut la mare înghesuială, într-o debara. O fostă debara de la etajul Majesticului, care adăposteşte acum „biroul din centru“ al secretariatului literar al Odeonului. Era o după amiază frumoasă, de sfîrşit de septembrie, şi mi-e imposibil să-mi amintesc cît a durat, nu pentru că discuția noastră s-ar fi-nchegat greu sau ar fi avut sincope... Ci pentru că, exasperant, uşa se deschidea din sfert în sfert de oră, obligîndu-ne să întrerupem reportofonul, comunicarea, ideea. Jean Francois Le Garrec, tînăr regizor francez în plină aventură istratiană pe malurile Dîmboviței (Dunărea Kiralinei a rămas undeva în Legendă), bîntuia frenetic prin teatru, între o repetiție de zi şi una de seară, în preajma premierei cu **Cosma**. La fiecare zece paşi avea nevoie de o lămurire, de-un traducător, de-un telefon, de-un frate mai mare, de-o gardă de corp ori de-o mamă pe umărul căreia să-şi verse năduful. Gelos pe îndelungata noastră recluziune în flagrant delict de adulter cu un alt regizor... „local“, nu ne dădea pace. Amuzat spectator al micilor şi nevinovatelor istericale ale unui confrate încă nehîrşit în materie, Galgoțiu şedea calm, în poziția lui caracteristică (adică mai degrabă turceşte), pe scaunul de lîngă telefon, şi relua, de fiecare dată, gîndul de acolo de unde l-a lăsat, fără nici o iritare, fără nici o uitare, fără nici o ranchiună, întors asupră-şi şi hotărît, „la treabă“.

Miruna Runcan

... dacă noi toți sîntem orbi, însăşi recunoaşterea lipsei de lumină ne obligă să înțelegem că altundeva există şi vedere...

Miruna Runcan: *Discuțiile despre soarta dramaturgiei au animat lumea culturală totdeauna, iar aceşti ultimi doi ani au făcut să curgă multă cerneală. S-au organizat colocvii, anchete, s-au interogat „părțile", autori de literatură dramatică, oameni de teatru şi aşa mai departe. Chiar dacă uneori s-au tras – mai mult sau mai puțin „programatic" – şi concluzii, efectele sînt aproape invizibile. În opțiunile tale față de dramaturgie se observă o mare diversitate, aşa că în primul rînd aş vrea să te întreb ceva foarte simplu*: *ce te atrage la un text?*

Dragoş Galgoțiu: Dincolo de puține excepții (texte care mă interesează tehnic, teatral, care provoacă un anume fel de a lucra cu actorul), în general aleg textul care conține un anume „ezoterism", luînd termenul într-o accepțiune destul de personală, pe care sînt dator s-o explic. Lucrurile sînt motivate de toate legăturile mele cu teatrul. Spectacolul de teatru este un răspuns imediat la lumea în care trăim şi la felul în care trăim în această lume. Sînt fascinat de o anumită substanță întunecată, de natura, să spunem, mitologică, cuprinsă în realitate, în istorii, uneori în textul dramatic, într-un fel mai complicat, într-o țesătură mai difuză, legată de esența actului teatral, nu numai de povestea pe care o relatează. De ce sînt eu interesat de lucrul ăsta? Totdeauna un text dramatic important este un univers compact, care închide lumea în întregul ei. Încercăm să deschidem, dintr-o anumită perspectivă, acest univers. Teatrul nefiind pentru mine doar o modalitate poetică, e mai degrabă un instrument care facilitează limpezirea în relațiile mele cu lumea. Eu pentru asta am nevoie de teatru şi de asta îl fac. Relația mea cu lumea este în mişcare, în devenire şi de aceea şi relația mea cu teatrul se modifică în timp. Primul text important din acest punct de vedere a fost pentru mine **Zoo Story**, în timpul institutului. După ce l-am făcut, am descoperit o anumită tehnică de studiu al textului. Textul următor din şcoală a fost **Agamemnon** de Eschil, pe care l-am ales exact din interesul față de conținuturile mitologice. Şi am ajuns la nişte rezultate extrem de importante pentru mine (e, de altfel, un text la care îmi propusesem să mă întorc la un moment dat). E vorba de relațiile dintre mitologie şi istorie, de confluențe miceniene-cretane-egiptene (careul Isis, Osiris, Horus, Seth, păstrat în relația Clitenmestra, Agamemnon, Oreste, Egist) şi apoi de un instrument de cunoaştere irațională, prin zeul care pătrunde în Cassandra. Ea, care înțelege, intră în palat şi este ucisă alături de Agamemnon. Cunoaşterea mitologică duce la pierderea lumii concrete, nu numai absolut şi violent, ca în cazul Cassandrei, prin moarte; ci şi prin izolare, protejare de contingent. E, într-un fel, mecanica, dansul fiecăruia dintre cei care se apropie de mit, deci şi al meu. Vreau să spun prin asta că există

întotdeauna un fel de moarte rituală în teatru, în spectacol, fenomen care seamănă uneori cu libertatea şi e profund destructiv. În altă ordine de idei, Agamemnon a însemnat pentru mine şi descoperirea unei strategii a expresiei; pe care am numit-o „teatru de comentariu“ şi care m-a marcat multă vreme. **Neînțelegerea** lui Camus a fost primul meu spectacol pe o scenă profesionistă. Am descoperit în acest text, dincolo de nivelul filosofic, un strat ascuns, de natură magică; am încercat ca spectacolul să iradieze această atmosferă. În acelaşi timp, atunci, am devenit interesat de o altă temă, care nu e doar a mea, e una din marile motivații ale culturii în general, e vorba de revoltă. Cultura e un răspuns, o reacție a copilului din noi în fața societății; ea are totdeauna ceva juvenil. De aceea marile mituri au un permanent raport cu revolta, se exprimă prin ea sau încearcă să o facă uitată. Deci, dincolo de ezoterismul care m-a făcut totdeauna să caut texte majore, în orice caz texte cu nivele suprapuse de profunzime, a existat, simultan cultura revoltei.

M.R.: *Să ne întoarcem la text. Eu am remarcat că spațiul opțiunilor tale față de text se ancorează în nişte valori foarte precise, verificate, aş zice (ca să evit ambiguitatea cuvîntului clasic). Dramaturgia contemporană apare mai rar...*

D.G.: Spectacolul meu de diplomă era, dimpotrivă, unul foarte nou, **Copiii lui Kennedy**. Şi am montat destul de des piese contemporane.

M.R.: *Eu voiam să te conduc treptat spre... criza de text...*

D.G.: Poate că, înainte de toate, ar trebui să lămuresc altceva aici. Formația mea de început e una de plastician. Eu m-am ocupat pînă la o vîrstă destul de înaintată... a tinereții de sculptură. Din punctul de vedere al culturii plastice eu cred că am fost întotdeauna extrem de... activ în raport cu spectacolul. Spun activ, nu curajos, nu modern. Am dorit întotdeauna ca spectacolul să conțină un discurs plastic. Din cauza asta, relațiile mele cu scenografii au fost întotdeauna esențiale...

M.R.: *Am sesizat că ai lucrat şi lucrezi în echipă, în mod constant... E o paranteză, dar fiindcă tot am ajuns aici, în bucla conversației...*

D.G.: Da. Am avut şansa de a mă întîlni cu doi scenografi care mi-au devenit buni prieteni. Am început cu Andrei Both şi am continuat cu Vittorio Holtier. Am lucrat şi cu alți scenografi; acum, mai recent, mă înțeleg foarte

bine cu Valentin Călinescu, care e un om foarte tînăr. Să revenim însă la ideea pe care o lămuream: raportul cu textul nu stă în planul doi. În text caut nivelul de adîncime, acele legături cu ceva mai puternic decît cultura, care stau la originile culturii şi care o motivează, iar la nivelul discursului structurez cu mijloace plastice. Prin plastică vreau să creez un discurs paralel, pe care îl pun în conflict cu nivelul de adîncime. E o tensiune fertilă între două universuri. Din pricina asta, un text care este lipsit de esențialitate, un text imediat, nu favorizează acest tip de tensiune. De obicei încerc să asigur perspective diferite, divergențe, asupra aceluiaşi text. Sau, mai degrabă, asupra aceleiaşi probleme, aceluiaşi mister. Prin dialectica punctelor de vedere îmi doresc să înconjor, să definesc acel nucleu ascuns. Asta presupune o anumită distanță față de text, o anumită obiectivitate a discursului prin subiectivități puse în dialog, în structuri alternative. Nu „vînd“ un text imediat fiindcă tentația mea...

M.R.: *... metoda, dacă s-ar putea spune aşa...*

D.G.: Da, este de a desface un text spre a-l recompune, încercînd, desigur, să nu-l ucid. Din cauza asta nu-mi place să lucrez pe scenarii teatrale, ci pe ceva care reprezintă un întreg magic, care-ți permite distanțe şi apropieri. Textul „modern“ îndeobşte se bazează pe „fracturi“, pe un anume fel de fragmentaritate şi de nivele izolate ale realului, din neîncredere. Sigur că există o dramaturgie a spectacolului, pe care o propun eu, dar care nu e bine să se suprapună pe structura însăşi a textului, pe o structură de aceeaşi factură, asta ar semăna confuzie. Cred că e mai bine să existe o distanță tensionată, o distanță „bărbat-femeie“ între spectacol şi text. Altminteri spectacolul ar ilustra textul. Distanța este activă, nu destructivă. Ea presupune mutația de la o virtualitate bogată la un organism semnificativ. Dacă reduc totul la văzut şi auzit, în mod concret, îi micşorez respirația. Descriptivul există oricum, prin natura concretă, corporală a reprezentației. Din pricina asta eu am nevoie să demontez textul, să-l desfac ca pe un fruct, dîndu-i respirație în zonele mai puțin văzute, aparent mai puțin importante, dar care dezvăluie esența şi magicul conținut.

M.R.: *Avînd în vedere ultimele tale spectacole, însă neuitînd nici faptul că întotdeauna ai fost definit drept un regizor surpriză, dacă nu un regizor rebel, încotro ți se îndreaptă acum căutările, ce crezi despre apetitul experimental al momentului?*

D.G.: Îmi aduc aminte că, mai demult, am fost chiar etichetat drept specialist în experimente, ceea ce e aiuritor, fiindcă orice faci în teatru echivalează cu o descoperire. Depinde de temperament, de credințe, de mijloace, dacă

lucrul ăsta la unii se vede mai puternic sau nu, mai virulent sau mai blînd. A existat o asemenea perioadă care anima nu numai relația mea cu textul, ci şi cu actorii. Şi a existat şi o altă perioadă în care am descoperit, la Ploieşti, bucuria de a forma actori, de a le forma un anume program de lucru. Aş putea vorbi chiar de un anume recul al meu față de deschidere, în acea epocă ocupîndu-mă de lucruri... profesionale. Etapa asta s-a încheiat şi ea şi, în mod firesc, mă întorc la mine, la problemele mele. Din pricina asta piesa lui Copi de la UNITER a fost ceva foarte apropiat de universul debutului meu, de asta am şi simțit nevoia să apelez acolo la actori cu care am lucrat în studenție: Florin Călinescu, Tatiana Iekel, Ioana Pavelescu. Aş zice că m-am eliberat de nişte false probleme, nu a apărut o altă problemă.

M.R.: *Dar ar merita să ne ocupăm mai pe larg de ceea ce te preocupă azi.*

D.G.: Legătura aş face-o altfel: am pus un text de Eugen Ionescu, la Teatrul Mic, acum lucrez acest text *(***Teatrul seminar**, *n.a.*) al lui Țuțea, mă pregătesc să pun unul de Blaga...

M.R.: *Are aerul unui program... Ce text din Blaga?*

D.G.: Zamolxe. Nu m-a interesat, din diverse motive, poate şi legate de acea cultură a revoltei, care izolează individul, nu m-a interesat deci foarte multă vreme textul românesc. Nu am putut să stabilesc contacte importante cu el, deşi mi-am dorit-o. E bine să faci parte dintr-un univers omogen, să nu te simți singur. Dacă observați, Ionescu, Țuțea, Blaga desenează parcă acelaşi orizont, fac parte aproape din aceeaşi „generație“, în pofida foarte marilor deosebiri dintre ei. Substanța, nucleul, pe care îl caut în general, încerc acum să-l definesc printr-un cîmp spiritual. Blaga spune că mitul nu e doar apropierea față de taină, ci şi o frînă în fața tainei, adesea chiar prin structura sa. Încercînd să definesc un climat spiritual, încerc şi un fel de raport cu perspectiva stilistică. Dar nu prin infrastructura mitologică, ci prin cea sensibilă. Am făcut un cerc de autori, ca să zic aşa, şi prin relația cu ei vreau să lucrez asupra mea. Totdeauna am crezut că un artist care se apleacă asupra unui text dramatic, fie el actor, scenograf sau regizor, îl transformă şi într-un catalizator al propriilor lui energii, al propriei sale fertilități.

M.R.: *Pare stranie tentația „nonconformistului“ Galgoțiu de a se concentra pentru un timp într-un itinerariu aparent specios.*

D.G.: Există o anumită primejdie, totdeauna, pentru regizor, de care acuma aş vrea să mă feresc, să mă eliberez. Noi sîntem un fel de tîrfe, vorbesc de noi, oamenii de teatru: ne culcăm cu dramaturgii, de fiecare dată cu altul. E o anume frivolitate de a schimba, care vine din nevoia de a începe din nou. Mie, de la un timp, îmi displace frivolitatea asta, şi mă străduiesc să-mi fac, dacă nu se poate o relație de monogamie, măcar un fel de familie poligamă, care să stabilizeze, întrucîtva, căutarea mea.

C.C. Buricea-Mlinarcic: *Ai concubinat însă şi cu Caragiale, cu binecunoscutul spectacol* **Conu' Leonida***. La colocviul „Societății de antropologie teatrală“, cînd ai prezentat caseta acestui spectacol, explicai că există acolo două linii de forță*: *fandacsia şi carnavalul. Divorțul de Caragiale şi noul tău concubinaj cu Țuțea pot fi interpretate drept o fractură serioasă.*

D.G.: Nu, nu e nici o fractură. Dacă îți mai aduci aminte, la colocviul acela am făcut chiar o apropiere între Caragiale şi Ionescu, dintr-o perspectivă ce a părut unora surprinzătoare. Dar aş lua-o din altă parte.

Noi, cînd facem teatru, repetăm, în mod esențial, gesturile marii revolte, donjuanismul, faustismul, uneori gestul jidovului rătăcitor, întrupat de Peer Gynt. Doar că teatrul are în ființa lui şi ceva frivol. Îți scapă foarte uşor printre degete şi, pe de altă parte, mai mult decît oricare tip de artă, poate fi confundat cu fenomenul contingent, cu viața propriu-zisă.

M.R.: *Are „trompe l'œil“...*

D.G.: Aşa e, şi, din păcate, mulți se lasă pe sine acolo, la acel nivel. Şi apoi teatrul se autodistruge, la toate nivelurile. Pe urmă el mai este şi o întîlnire între artişti, mai dependentă, mai determinată chiar decît în muzică...

Dar, în acelaşi timp, teatrul este cel mai aproape de magie, prin însăşi natura sa. Gestul teatral, masca teatrală, recitarea teatrală, au ceva magic. Întîlnim deci, simultan, derizoriul extrem şi sacralitatea maximă, fireşte, în ceea ce se poate obține teatral, în ordine estetică.

Vorbeam, la colocviul de antropologie, despre faptul că, în spațiul ăsta ironic-balcanic, îmbibat de scepticism, ne găsim tot timpul într-o intimitate mai mare cu taina decît în locurile în care taina e căutată cu obstinație şi în mod organizat. La acest nivel vorbeam despre uluitoarele apropieri dintre Ionescu şi Caragiale. Ionescu ne dă tot timpul impresia unui ezoterism maxim, şi impresia unui lirism care are o profunzime vecină cu taina. Există la el un filon mitologic recunoscut, (mie mi se pare chiar mai autentic, mai „religios“ decît la Beckett, unde e mai explicit, mai

„cultural“); ironia, defetismul lui Ionescu sînt *umane* şi pulverizează ordinea imediatului tocmai pentru a semnala un alt orizont al ordinii, de undeva de dincolo. Ca şi cum, dacă noi toți sîntem orbi, însăşi recunoaşterea lipsei de lumină ne obligă să înțelegem că, altundeva, există şi vedere. Cam aşa mi se pare că se întîmplă şi la Caragiale. E un fel de veselie a personajelor carageliene, există ceva tonic în toată această lume cu capul în jos şi cu fundul în sus; şi mai există şi o energie extraordinară. De unde vine această energie? E o viziune foarte ortodox-bizantină în textul lui Caragiale, care apare şi la Ionescu şi, în alt fel, şi la Țuțea. Ce ne farmecă la Țuțea? Ce ne face să-l iubim? Nu numai că e un foarte mare filosof, nu numai înălțimea gîndirii lui, ci şi derizoriul fermecător, spectaculos al umanității lui. N-a existat o reacție atît de puternică, la toate nivelele societății, în fața lui Noica, aşa cum s-a întîmplat cu Țuțea. Îl iubim şi pentru neputința lui de om şi pentru iubirea lui de Dumnezeu. Doar că astea nu sînt alternative, sînt un întreg.

M.R.: *E surprinzător, ceea ce spui tu se întîlneşte cu teza lui N. Steinhardt despre Caragiale, dintr-un eseu publicat nu demult în „Apostrof“. Din unghiul ăsta, gîndirea românească contemporană devine mai puțin ostilă, mai puțin reticentă în fața viziunii carageliene asupra lumii noastre.*

D.G.: Noi ştim foarte bine că el, Caragiale, spune şi „îi urăsc, măi!“, dar şi „îi iubesc, măi!“ Personajele sale sînt, simultan, carnavaleşti (măşti, personaje esențializate, aluzie la ordine, cosmos, divinitate, chiar dacă „pe dos“), dar şi teribil de umane. Mă refeream atunci, la colocviu, la mahala, la periferia carageliană care e cu totul altceva decît periferia lui G. M. Zamfirescu. Periferia lui Caragiale evocă lumea, nu o descrie.

M.R.: *Steinhardt dezvoltă ideea că lumea lui Caragiale are ceva dintr-o imitație omenească a raiului, cu sublimul şi derizoriul cuprinse în structura însăşi a oricărui „mimesis“.*

D.G.: Da, precum circul, paradisul degradat în care oamenii zboară prin aer, cîinele aleargă pe bicicletă... Vedeți, de-asta dădeam mai înainte exemplul cu Țuțea. Ceea ce mă interesează pe mine – şi aşa se explică, poate şi dorința mea de-a lucra un text necunoscut care-i aparține –, este natura paradoxală a unui omenesc care nu e contorsionat de polarități, ci şi le asumă simultan. Undeva Țuțea vorbeşte despre Faust ca despre ființa suspendată între pămînt şi cer. Cu mijloace diferite, foarte speciale, orizontul stilistic românesc despre care vorbeşte Blaga rezumă pendularea între „noroi şi stele“, una dintre temele lui fundamentale. Depune, deci, mărturie tot asupra ființei paradoxale. Eu însumi fiind atras şi de zona magică, dar şi de zona împotrivirii, îmi place să mă joc cu ele, să mă simt între ele, ca între alternative.

M.R.: *Perioada în care ai lucrat la Ploieşti a însemnat nu numai una de importante realizări personale, ci şi o regrupare a unui excelent colectiv de actori; cum te apropii şi ce te interesează cel mai mult la relația cu actorul?*

D.G.: Întotdeauna m-am întîlnit cel mai bine, cu profit de ambele părți, cu un anumit tip de actor inteligent. Pare un lucru de la sine înțeles, dar nu e chiar aşa uşor de obținut pe cît s-ar crede. În treisprezece ani de cînd fac teatru am realizat, însă, că orice simplificare, atunci cînd încerci să abordezi problema actorului, e periculoasă. Fiindcă, la urma urmelor, nu te întîlneşti cu modele de actori, ci cu persoane, cu artişti...

Dacă este însă să definesc acea natură specială de actor care mi-a fost mereu aproape, ar fi, deci, cea inteligent-ludică. Primii mei colaboratori importanți, de generație, sînt Florin Călinescu şi Marian Rîlea, total opuşi şi ca personalitate, şi ca mijloace, dar avînd amîndoi în comun o inteligență ludică extraordinară. Din altă generație, dar cu aceeaşi „explozie“ teatrală este şi Rodica Tăpălagă.

Am avut totdeauna nevoie de schimbări de registru rapide, violente chiar, de la tragic la comic şi aşa mai departe, care trebuie să fie asumate, nu executate de actor. Teatrul pe care l-am practicat face din spectacol un instrument de dezvăluire, de cunoaştere şi comunicare. Actorul trebuie să poată comenta dinlăuntru textul propus. Acest tip de histrionism oferă putere de sugestie, naşte personajul, dar presupune şi o extrem de puternică accelerație a reacției, care se face „fără avertisment“. Pot da şi alte exemple, cum ar fi Dinu Manolache, cu care am descoperit, în **Copiii lui Kennedy** lucruri teribil de dificile, de profunde, şi pe care l-am reîntîlnit acum, alături de Rodica Negrea, în **Scaunele**, cu o mare bucurie.

Genul de teatru pe care l-am practicat a avut nevoie, însă, mereu de o contragreutate pentru ludic, de o anumită puritate, de o anumită fascinație a absolutului. Din cauza asta am căutat constant perechi, cupluri, echipe în care să coexiste aceste două naturi de actor. Sînt situații în care cele două teme-forte se regăsesc în acelaşi actor.

M.R.: *N-ai exemple şi din această a doua categorie?*

D.G.: E greu să dau exemple. Mai bine sugerez prin altceva. Uite, eu am venit la Bucureşti, am descoperit relativ tîrziu orientalismul acestui spațiu care nu se poate aduna, concentra. Unde te întîlneşti cu absolutul, din întîmplare, la colțul străzii. Eu m-am format la Cluj, un oraş în care toată lumea are complexul catedralei, şi spun complex pentru că e, simultan, o fascinație şi o revoltă față de catedrală. Manea (Aureliu, *n.a.*) e revoltat de catedrală. Măniuțiu, cînd se referă la Cluj, zice: „E un oraş cu o catedrală moartă la mijloc“. Dacă laşi la o parte breasla regizorilor şi te referi la Blaga, filosoful Clujului, nici nu mai are rost să aminteşti raporturile lui cu catedrala. E

clar că eu caut pe cineva care are catedrala înmormîntată în cap. Sau palpitîndu-i în suflet. Un actor logodit cu absolutul, care nu se lasă pradă întîlnirii accidentale cu el. Au existat totdeauna la noi actori cu lumină tragică, cu un fel special de putere lăuntrică. Sau, pur şi simplu, actori legați de o anume sensibilitate expresionistă, care, prin natura ei, e marcată de un asemenea mod de a ființa.

Eu am renunțat la sculptură, în mod programatic, chiar dacă la o vîrstă aparent foarte fragedă, pentru a mă îndrepta spre o artă a dialogului, a întîlnirii punctelor de vedere. E firesc, deci, ca, în primul rînd, să fac să existe aceste două tipuri de actori, sfîntul şi măscăriciul, să-i pun față în față. Că nu totdeauna i-am găsit în aceeaşi echipă ca naturi puternice, că spectacolul ca atare uneori s-a îndreptat către luminarea mai puternică a unuia sau altuia, asta e, deja, mai puțin important. De fapt, toate spectacolele unui regizor sînt, în esență, unul şi acelaşi spectacol, continuînd, fragmentat, acelaşi demers. La fel cum şi prozatorii scriu acelaşi roman, şi aşa mai departe. Actorii pe care i-am iubit, de care m-am apropiat, m-au obligat să „dansez“ şi eu, de fiecare dată, într-un ritm diferit.

C.C. B.-M.: *Vreau să vorbim acum despre un alt tip de criză. Tu optezi aproape ostentativ pentru lucruri care nu sînt neapărat nişte boomuri. Asumîndu-ți riscul unor terenuri mai speciale, cui te adresezi? Fiindcă, în general, vînzătorul de teatru visează totdeauna o sală plină, o casă închisă, cu „Nu mai sînt bilete“.*

D.G.: Arta în care ne manifestăm noi, arta înscenării, uzează de tehnici diverse. Nu pun mare preț pe tehnici, de vreme ce le schimb între ele. Sînt nişte instrumente. Şi e un loc, un nivel, la care eu refuz înscenarea: nivelul relației mele cu publicul. Acolo am nevoie, întotdeauna, de sinceritate, de o cinste fundamentală. Eu nu fac marketing cultural. Pe acest palier, eu mă expun şi mărturisesc. Asta înseamnă că mă preocupă să sondez, cît pot mai adînc, în visele mele şi în visele realității. Nu sînt atent la reacția spectatorului ca să-mi îndrept machiajul în funcție de ea.

C.C. B.-M.: *Asta e foarte interesant, fiindcă, ştii, într-o mulțime de țări se practică în teatre repetiția generală cu public, şi chiar se modifică spectacolul în funcție de această reacție.*

D.G.: Am făcut şi eu asta, însă faptul nu exclude ceea ce spuneam înainte; sigur, mă interesează să comunic, am nevoie de spectator, nu vreau să vorbesc în pustiu, asta e clar. E şi motivul pentru care sînt un adept al lucrului în straturi, cu nivele de înțelegere diverse. Există, în ce mă priveşte, un palier totdeauna exterior, un interes pentru magia elementelor plastice, pentru personajul obiect; e altceva decît ezoterica vizualului, prezentă şi ea, cel puțin în spectacolele pe care le fac cu Vittorio Holtier (geometria, valoarea numerică înscrisă în spațiul teatral, simbolistica

unor culori). E şi un anumit apetit pentru ceremonial şi carnavalesc, care simt că răspund unor nevoi reale ale publicului şi ale noastre, chiar dacă superficiale. Armonizarea acestor planuri ține, însă, tot de nivelul realului, nu de marketing.

Vorbind în exemple, în pilde, eu cred că **Biblia** presupune şi un nivel de receptare extrem de naiv, fiind, în acelaşi timp, şi textul sacru, esențial. Totdeauna spre aşa ceva am aspirat, aspirăm. Că uneori eu am reuşit mai bine şi uneori mai puțin, asta...

Din această cauză am avut spectacole hulite-iubite, spectacole la care publicul dădea năvală şi spectacole în care s-a produs un refuz total. Nu neapărat în spectacolele cu mult public eu am dorit asta, şi nici invers. Cred într-o anume libertate a relației dintre spectacol şi spectator, care produce totdeauna reacția paradoxală.

Cu ce să vă exemplific? La **Copiii lui Kennedy**, cînd s-a jucat ultimul spectacol, după trei ani de la premieră, o actriță a întârziat şi a trebuit să fie introdusă în sală de poliție, atîta public era afară. În schimb, **Aceşti îngeri trişti** de la Ploieşti, spectacol perfect paralel cu **Copiii***,* a creat, cel puțin oamenilor de teatru şi criticii, o reacție violentă; toată lumea n-a văzut decît motocicleta de pe scenă...

M.R.: *Dar e legendară, de vreme ce şi astăzi se mai vorbeşte despre „motocicleta lui Galgoțiu“...*

D.G.: La fel ca şi enorma cămilă din **Neînțelegerea***.* Asta arată însă puterea obiectului teatral în raport cu un anume nivel de receptare. În general, spărgînd canoanele, pentru că eu mă simt iconoclast chiar şi în lucrurile foarte îndepărtate de revoltă, e natural să ți se întîmple aşa ceva. Am făcut **Faust**-ul lui Marlowe şi, în pofida faptului că sînt îndeobşte clasat drept un regizor care agresează publicul, mi-am dorit un spectacol în care actorii să recite versuri în scenă. Ceream un soi de introvertire a interpretării, născută chiar din caracterul liturgic al textului, chiar dacă e vorba despre o liturghie neagră. Ăsta este, fireşte, refuzul meu față de clişeul teatral, dar şi un refuz față de clişeul de comunicare. Țin foarte mult la asta, chiar dacă pentru teatru e, uneori, incomod.

C.C. B.-M.: *Teatrul, ca instituție?*

D.G.: Da. Chiar atunci cînd socotesc că mi-am făcut mie un rău, am forțat totuşi un echilibru. E o natură pe care n-o pot contrazice. Aşa-mi place să fiu.

M.R.: *Ce zodie eşti?*

D.G.: Fecioară. Şi cu ascendent în Fecioară, şi născut în Ziua Crucii...

M.R.: *E ciudat, Fecioara e o natură disciplinată...*

D.G.: Dacă vă dau exemple de alți cozodiacali, Alexa Visarion, von Stroheim... Băgați de seamă că există şi o anume agresivitate în zona asta. Însă eu cred despre mine că sînt o natură ordonată. În proiectele de spectacol reduc totul la algebră, structurile pe care le alcătuiesc tind spre geometrie, îmi place să utilizez o tehnică a contrapunctului destul de sofisticată. Poate sănătatea mea de sculptor îşi spune cuvîntul, spre a compensa o natură polemică.

C.C. B.-M.: *Hai să ne întoarcem la relația cu publicul.*

D.G.: Nu cred că se poate organiza perfect relația asta. Decît dacă se recurge, la toate nivelele, la clişee. Sigur însă că există ceva scandalos în spectacolul de teatru, pe care nu putem nici să-l evităm, nici să nu-l dorim. Îmi vine în minte acum o definiție pe care Țuțea o dă miracolului. El spune că miracolul este un scandal straniu. E vorba de o anumită libertate pe care şi-o asumă Dumnezeu, de a strica ordinea naturală, şi pe care o primim ca pe un dar. În acelaşi timp, noi stricăm ordinea naturală, încercînd să surprindem absolutul. Dar asta presupune un alt fel de întîlnire. De-asta mie nu mi-e suficient numai succesul cantitativ, de casă. Sînt, poate, foarte orgolios, îmi doresc să fac lucruri importante, care sînt judecate după alte criterii nu după cele cantitative.

C.C. B.-M.: *Sălile de care dispunem au o arhitectură clasică. Am băgat de seamă că ai făcut la UNITER un spectacol într-un spațiu minuscul; acum te pregăteşti să montezi* **Zamolxe***, din cîte ştiu, într-un garaj. Ce părere ai despre spațiu, despre convenționalitatea lui?*

M.R.: *Crezi că e o criză a spațiului teatral?*

D.G.: Nu e nici o criză. O să vă răspund iarăşi indirect. Pe vremea institutului, spectacolul-examen era foarte comod tipului meu de discurs plastic. Chiar dacă am copilărit într-un teatru, la Cluj, primul meu spectacol pe o scenă italiană a exercitat asupra mea un asemenea miraj, de o asemenea intensitate, încît îmi aduc şi astăzi aminte mirosul scîndurilor scenei şi al scaunelor din sală. Totul mi se părea miraculos şi, în spectacolul acela, *(***Neînțelegerea**, *n.a.*), am folosit foarte activ datele acestui tip de scenă. A doua oară, în **Copiii lui Kennedy**, am întors spațiul pe dos. Şi la Ploieşti am încercat tot soiul de modalități de a-l activa. Pot să spun că totul e ca reacția să fie proaspătă. Poate că a

fost rău că m-am obişnuit cu scena italiană. Am simțit nevoia să mă reîntorc la spațiile neconvenționale. Dacă există o ruptură, trebuie să o semnalăm. Dacă se instaurează vreo rutină, trebuie s-o eliminăm.

Cred că important e, tot timpul, atît pentru noi cît şi pentru public, să redescoperim virtuțile spațiului, şi atunci nu putem vorbi de-o criză, ci despre o tensiune normală.

Există o criză de altă natură, şi se dă vina pe spațiu, pe text, pe receptare, însă problema este una interioară, a noastră: ce fel de teatru vrem să facem? Ce înseamnă teatrul? E ceva imediat sau nu? Sau, cum spunea un coleg de-al meu, acum cîteva zile, „vrem să zgîriem nemărginirea?“ Trebuie să optăm. Noi însă, ca nişte copii într-o cameră cu jucării, alergăm de la una la alta, zăpăciți de posibilități. Eu încep să mă limpezesc. Am alergat mult în zig-zag. S-ar putea ca limpezirea să fie temporară, şi goana viului să reînceapă. Dar dacă dăm vina pe spațiu e la fel ca în cazul muncitorilor englezi care au distrus maşinile crezînd că ele sînt de vină. Sau că aceia care distrugînd statui, cred că vor distruge însăşi puterea care îi stăpîneşte.

M.R.: *Eşti un regizor care, în treisprezece ani de carieră, te-ai bucurat de un interes special al criticilor de teatru, ai fost, în bună măsură, în centrul atenției „exercițiului critic“. Ce părere ai despre ceea ce s-a scris cu privire la spectacolele tale?*

D.G.: E dificil de răspuns, pentru că, în primul rînd, m-am ciocnit de foarte multe clişee, care aservesc, reduc libertatea gîndirii critice. Pe de altă parte, foarte mulți critici erau (şi sînt) atît de specializați în materie de teatru încît uitau că el se poate deplasa şi spre alte zone ale culturii. Ştiau atît de bine lecția încît eram deranjați dacă cineva strica ordinea prestabilită, neînțelegînd că dacă dai ceva la o parte e pentru că vrei să pui altceva în loc.

Deci, ce să vă spun? Relația a fost şi fericită şi nefericită; cred însă că, prin tot ceea ce am făcut, am reprezentat pentru ei un fel de acțiune polemică, şi atunci e firesc să se fi transmis şi în cercetarea critică o tensiune polemică. N-am instalat clişee, n-am adus cu mine ordine, într-un fel nici n-am permis observarea ordonată a discursului meu. A existat totdeauna un fel de bruiaj.

Dar, ca şi în relațiile cu actorul, e vorba de persoane, nu doar de situații abstracte. Şi e vorba de lecturi bune, în anumite momente. Am avut parte de intuiții extraordinare din partea unor critici, iar în alte momente... de grave confuzii...

M.R.: *Însă dincolo de relația directă, ce crezi despre felul în care se desfăşoară la noi exercițiul critic?*

D.G.: Pînă acum o vreme, în critica teatrală s-a căutat tot timpul ordonarea, nu numai în ceea ce priveşte traiectoria unui regizor sau a altuia, ci chiar printr-o modalitate unitară de a înțelege actul teatral Acum, pierzîndu-se, parcă, acea omogenitate, parcă s-a pierdut totul. Şi fiecare se simte cap de ață.

Cred că trebuie cîştigat terenul pe baza unei perspective analitice şi teoretice articulate, dar alternative. Cred că nu trebuie să mai acceptăm alinierea asta, omogenizarea cu orice preț. Atunci va deveni clar că există familii de natură culturală, în care se va vedea limpede de ce parte a baricadei eşti. Baricada, evident, nu are aici numai două fețe. Fiecare poate să facă şi o cursă cu obstacole în grădina asta. Dar numai prin familii culturale vom ajunge la normalitatea aceea în care fiecare creator să funcționeze înlăuntrul sistemelor de valori pe care şi le propune. Din păcate, se judecă de obicei codurile, nu discursul care se foloseşte de aceste coduri. Critica trăieşte, încă, un soi de perplexitate în fața codurilor, asta în măsura în care ea continuă să se mai ocupe de teatru.

Cred că rostul criticului este, pe de-o parte, acela de a analiza anatomia unui spectacol, pe de altă parte, de a judeca rostul lui. Unii încearcă să le judece pe amîndouă deodată...

M.R.: *Şi le-ncurcă între ele. În altă ordine de idei, crezi că există, că funcționează pentru tine conceptul de generație? E operant? Te simți făcînd parte dintr-o generație? Prin ce s-ar configura specificitatea ei?*

D.G.: Iar o să-ntorc lucrurile pe cealaltă parte. Aş zice că eu am simțit nevoia unei generații. Nu ştiu dacă această nevoie s-a născut în mine din lipsa unei generații, sau din pricină că ea era foarte aproape, pe cale de-a se naşte... Din această nevoie am forțat tot timpul legături de generație. Chiar şi cu colegii mei plasticienii am încercat mereu să păstrez comunicarea.

M.R.: *În materie de actori lucrurile sînt mai vizibile. Există un anume profil actoricesc al generației dintre '75 şi '85?*

D.G.: Fără îndoială. Țin minte că spectacolul cu **Conu' Leonida** a fost declarat tipic pentru generația '80, iar despre Marian Rîlea c-ar fi un exponent remarcabil al acestei generații.

Mi-am dorit-o, însă nu într-un mod exclusivist. Am învățat enorm de la mari actori, tehnică dar nu numai; cu Vittorio nu pot să spun că sînt din aceeaşi generație, dar am îngustat timpul printr-un artificiu şi ne simțim din aceeaşi familie. Spectacolele făcute împreună sînt un fel de „dialoguri“, un fel de figurări ale discuțiilor peripatetice dintre Băneasa şi Ploieşti.

E foarte adevărat că, la un moment dat, conceptul de generație poate fi înnobilat prin noțiunea de atitudine. Atitudinea, de obicei, e un efect al generației. Atunci cînd poți obține atitudinea comună şi în afara conceptului, ar fi caraghios să te împiedici de el.

Ce mi-am dorit eu, însă, şi, din păcate, n-a existat cît s-ar fi putut (poate de acum înainte, cine ştie?), a fost spiritul de generație înlăuntrul breslei. Vedeți, ani de zile, la începutul muncii mele în teatru, am refuzat să vorbesc în presă, fie ea scrisă sau nu. Prima dată cînd am acceptat totuşi, a fost ca să atrag atenția asupra solidarității breslei, şi, mai ales, asupra unui tînăr regizor la care țineam şi țin foarte mult, Mihai Măniuțiu, şi asupra unui student pe atunci, Alexandru Darie. Iată doi regizori, spuneam, dar şi doi oameni cu care simt că am o vecinătate, ori o atitudine apropiată, şi care sînt foarte valoroşi.

Ca să revin, e vorba de un moment care va să vie, de o întîlnire pe care o aştept, acum că fundația e deja făcută. Pentru că nu e suficient ca eu să recunosc valoarea celuilalt, sau celălalt pe-a mea. E nevoie şi de o coerență manifestă. Cred că a venit timpul ca noi să ne ciocnim, să dialogăm prin ceea ce facem, nu numai să vorbim în paralel, să semănăm sau să fim alternativi. Cred că acum ar fi cazul să se contureze şi un univers teoretic, nu doar unul stilistic.

De fapt trecem printr-o perioadă de limpezire, de recompunere şi redefinire a unor structuri. Generația noastră a produs opere, a produs identități stilistice, ea trebuie să devină identificabilă şi prin altceva. Nu ştiu precis ce înseamnă acest altceva, poate un soi de întîlniri directe de natură teoretică... în orice caz, întîlnirile noastre trebuie să fie mai vizibile, ori, poate, mai violente.

C.C. B.-M.: *Colocviul de la „Societatea de antropologie teatrală“, unde v-ați susținut şi teoretic operele, şi tu, şi Dabija, şi Dembinski, poate fi o şansă, un început...*

D.G.: Da, ceva de această natură. Dar mai cred că pentru împlinirea unui asemenea deziderat ar fi nevoie de încă ceva, de un ferment. De presa acestei generații. Dacă atitudinea ar percuta şi la nivelul presei, probabil cercul s-ar închide.

C.C. B.-M.: *Presa acestei generații e însă, probabil, o altă generație...*

D.G.: E o chestiune de atitudine convergentă. Fiindcă nici presa nu trebuie neapărat identificată cu suma celor care fac în ziare cronică de teatru. Presa e şi ea o alternativă, o poziție coerentă a celor care intră în contact cu

teatrul fără să-l facă; se distanțează şi meditează asupra rosturilor spectacolului. Dacă asta ar exista, atunci ne-am putea feri şi de ceea ce mă revoltă pe mine cel mai mult. Ai senzația că se fac lucruri importante, ele sînt însă, cumva, în gol. E un fel de inflație care diluează arta spectacolului. Şi asta e foarte periculos. Pentru că nu există o reacție suficientă la ceea ce se face pe scenă. Dacă reacția corectă ar exista, atît față de gesturile mici cît şi față de cele cu adevărat importante, atunci anvergura fenomenului teatral ar fi alta.

M.R.: *Mai pe scurt, dacă prostia ar fi taxată prompt, şi valoarea ar fi pusă în lumină la fel de prompt, ambele cu argumentația, ca să zic aşa, necesară...*

D.G.: ... sîntem ca nişte boxeri care boxează cu umbrele, şi atunci, în loc de meci de box, totul pare un fel de balet. E o senzație aproape tragică de inutilitate. Eu cred însă, ca totdeauna, într-o organicitate a lucrurilor. Dacă într-adevăr ceea ce facem noi are, în această generație, valoare, importanță, asta trebuie să nască, la un moment dat, reacția critică.

M.R.: *... Şi chiar aparatul...*

D.G.: Da. Dacă nu, atunci, probabil, n-am meritat.

Alexandru Dabija: Divan în cabinetul directorului

(februarie 1993)

Scurtă prezentare

Născut la 13 februarie 1955 la Piatra Neamț.

Studii

Institutul de Teatru şi Film, Bucureşti, Facultatea de Teatru, secția Regie teatru.

Activitate profesională

Din 1991 regizor al Teatrului Odeon.
1991–1994 şi 1996–2002 Director General al Teatrului Odeon.

Spectacole montate

Un nou mod de a plăti vechile datorii de Philip Massinger, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1976
Avram Iancu de Mihai Măniuțiu, Studioul de Teatru Casandra, Bucureşti, 1978
Cum vă place de William Shakespeare, Teatrul Național, Cluj, 1979
O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1979
Vicleniile lui Scapin de Molière, Teatrul Nottara, Bucureşti, 1982
Coana Chirița de Vasile Alecsandri, Teatrul Național, Iaşi, 1985
Ifigenia de Mircea Eliade, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1986
Taifunul de Cao Yu, Teatrul Nottara, Bucureşti, 1988
Femeia tăcută de Ben Jonson, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1989
Burghezul gentilom de Molière, Teatrul Nottara, Bucureşti, 1989
Ospățul lui Balthasar de Benjamin Fondane, Teatrul Nottara, Bucureşti, 1990
Democrația de Joseph Brodsky, Teatrul „Anton Pann“, Râmnicu Vâlcea, 1992
Astă seară Lola Blau de Georg Kreisler, Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti, 1993
Prostia e nemuritoare, adaptare de Al. Dabija după I.L. Caragiale, Teatrul Național, Cluj, 1993
Suită de crime şi blesteme de Al. Dabija după Euripide, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 1994
Orfanul Zhao de Ji Jun-Xiang, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1995
Adunarea femeilor de Aristofan, Teatrul Național, Iaşi, 1995

Fraţii de Sebastian Barry, Teatrul „Sică Alexandrescu“, Braşov, 1995
Mult zgomot pentru nimic de William Shakespeare, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1996
Comedia erorilor de William Shakespeare, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1996
Camino real de Tennessee Williams, Academia Contemporana de Spectacole, Porto, Portugalia, 1997
La coutume de Amadou Koné, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1997
Lungul drum al zilei către noapte de Eugene O'Neill, Teatrul Nottara, Bucureşti, 1998
Şcoala femeilor de Molière, Teatrul Mic, Bucureşti, 1998
Jucăria de vorbe de Al. Dabija, după *Cartea cu jucării* de Tudor Arghezi, Teatrul Odeon, Bucureşti, 1998
Orfanul Zhao de Ji Jung-Xiang, Teatrul Nottara, Bucureşti, 1998
Le baruffe chiozotte de Carlo Goldoni, Teatrul Național, Iaşi, 1999
Saragosa 66 de zile dramatizare de Alexandru Dabija după *Manuscrisul găsit la Saragosa* de Jan Potocki, coproducție SMART, Teatrul Odeon şi Theater der Welt, Berlin, 1999
Cehov... à la russe după A.P. Cehov, Theatre Poeme, Bruxelles, 2000
Fraţii de Sebastian Barry, Teatrul Odeon şi Theorem-Hebbel Theater, Berlin, 2000
Creatorul de teatru de Thomas Bernhard, Teatrul Act, Bucureşti, 2002
Colonelul Pasăre de Hristo Boicev, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 2002
Gaițele de Alexandru Kirițescu, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2002
Bucureşti nicăieri pe texte de Tudor Arghezi şi H.-R. Patapievici, Teatrul Act, Bucureşti, 2002
... escu de Tudor Muşatescu, Teatrul de Comedie, Bucureşti, 2002
Aici nu se simte de Lia Bugnar, Teatrul Luni de la Green Hours, Bucureşti, 2003
Ultima bandă a lui Krapp de Samuel Beckett, Teatrul Act, Bucureşti, 2003
Praf în ochi de Eugene Labiche, Teatrul de Stat, Oradea, 2003
Colonelul şi păsările de Hristo Boicev, Teatrul Național, Cluj, 2003
Trei surori de A.P. Cehov, Teatrul „Toma Caragiu“, Ploieşti, 2004
Leonce şi Lena de Georg Büchner, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2004
Aşteptîndu-l pe Godot, Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu“, Braşov, 2004
Pygmalion de George Bernard Shaw, Teatrul Național, Cluj, 2005
Înşir'te mărgărite după Victor Eftimiu, Teatrul Nottara, Bucureşti, 2005
Omul cu valize de Eugen Ionescu, Teatrul de Stat, Turda, 2005
Vă pupă Piticu' din Franța de Antoaneta Zaharia, Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu“, Braşov, 2005
Aventurile lui Habarnam, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2005
Molly Sweeney de Brian Friel, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 2006

Un Tango mas, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2006
Telefonu', omleta şi televizorul, adaptare după basme româneşti şi universale, Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea, 2006
Călătoria domnului Perichon de Eugene Labiche, Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti, 2006
Ionesco - Cinci piese scurte de Eugen Ionescu, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2007
Nasul de Nikolai Vasilievici Gogol, Teatrul „Radu Stanca", Sibiu, 2007
Capra sau Cine e Sylvia? de Edward Albee, Teatrul Act, Bucureşti, 2007
Block Bach, Teatrul Odeon, Bucureşti, 2007
Colonelul şi păsările de Hristo Boicev, Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu", Braşov, 2007
OO!, adaptare după *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 2007

Spectacole TV

Scapino de Molière, Televiziunea Română, 1984
Coana Chirița de Vasile Alecsandri, Televiziunea Română, 1986
Taifunul de Cao Yu, Televiziunea Română, 1990
Somnambul de A. Dohotaru, Televiziunea Română, 1990
Proezia - poeme de Mihai Eminescu, PRO TV, 2000

Premii

1976 - Cel mai bun regizor pentru spectacolul **Un nou mod de a plăti vechile datorii** de Philip Massinger, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț
1985 - Cel mai bun spectacol pentru **Coana Chirița** de Vasile Alecsandri, Teatrul Național, Iaşi
1988 - Premiul criticii pentru cel mai bun regizor pentru spectacolul **Taifunul** de Cao Yu, Teatrul Nottara, Bucureşti
1990 - Premiul criticii pentru cel mai bun regizor pentru spectacolul **Ospățul lui Balthasar** de Benjamin Fondane, Teatrul Nottara, Bucureşti
1995 - Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol pentru **Orfanul Zhao** de Ji Jung-Xiang, Teatrul Nottara, Bucureşti

*
* *

Voioşia şi degajarea lui Alexandru Dabija pot înşela pe foarte mulți, într-o lume ca a noastră, în care, după mai bine de un secol şi jumătate de civilizație „modernă“, îngustimea de spirit continuă să fie confundată cu profunzimea, morocăneala cu autoritatea, lentoarea cu temeinicia, butada cu humorul şi humorul cu uşurătatea. Dabija e dificil de portretizat nu pentru că n-ar fi fotogenic, ci pentru că, atunci cînd îl cunoşti nițel, realizezi (cu uimire dacă nu ştiai, o dată în plus dacă ştiai), că simplitatea este cea mai complicată dintre elaborări, tocmai pentru că nu i se vede... elaborarea, şi-n natură, şi-n viața socială, şi-n artă. Nu ştiu de ce, din vreun resort greu de psihanalizat, îmi amintesc tocmai acum de-o conversație pe care am surprins-o, foarte tînără, în catedra de literatură contemporană a Filologiei, între doi dascăli de renume, unul muntean, altul ardelean, la mijlocul disputei fiind Nichita Stănescu. Valahul îl provoca, vădit maliții, pe ardelean, să explice puținei asistențe ce-are cu Nichita, de ce-l respinge (ca poet, fireşte). Mormăind încruntat şi lăbărțîndu-şi capricios silabele încete, jucîndu-şi accentul ca pe un rol asumat, ardeleanul, stimabil cărturar, a admis într-un tîrziu să-şi dea judecata pe față: „Domnule“, zice, „ăsta e neserios, se joacă cu categoriile, cu neantul, cu absolutul, se maimuțăreşte, nu face de poet!“ Şi a trîntit un tom gros, lăsîndu-ne pe toți cu gurile căscate ori înghițindu-ne hohotul de rîs, care după posibilități.

Dacă e greu să te lămureşti, global, cum e Dabija, poți însă, din aproape în aproape, să înțelegi ce nu-i place lui Dabija, conform definițiilor gnostic copilăreşti pe care le pomenea undeva Călinescu, de tipul „calul este cînd... “. Lui Dabija nu-i plac lirismul național şi descărcările frauduloase de intimitate; nu-i plac emfaza, brutalitățile mitocăneşti şi vîrîtul unde nu-ți fierbe oala. Nu-i plac trăncăneala valahă care adoarme spiritul şi parada de erudiție care încurcă mințile ca să mascheze superficialitatea; nu-i place dezordinea, în niciuna din formele sale, de la cea vestimentară la praf, şi de la cea a dosarelor la cea de pe scenă (ca artă, nu ca teritoriu).

Dabija este, sau cel puțin afirmă că este, un jucător, însă îşi refuză cîştigurile spectaculoase, de moment, preferîndu-le pe cele de perspectivă, ceea ce e, din nou, un lucru destul de ciudat într-o vreme cînd visul fiecăruia e „să-i ardă una, repede, la înghesuială“. Nerăbdător şi pasional, prin natura sa, e infinit răbdător şi tenace ca un psihiatru profesionist cînd e vorba de cele ale artistului, fie el actor, regizor ori scenograf. Are un desăvîrşit respect față de regizorul confrate, însă are o sită cu ochiuri foarte dese cu care cerne artiştii de meseriaşi, domeniu în care judecățile sale, atunci cînd se hotărăşte să le rostească, sînt extrem de tăioase.

Are un haz enorm, care vine din precizia spontană a diagnosticului, nu din gratuitatea jocului de cuvinte, şi, chiar atunci cînd e muşcător, hazul acesta îşi păstrează în adîncul său o zonă de intimă toleranță. În pofida unei timidități bine înfrînate, adesea „vorbele lui de duh“ încărcate de o materie care depăşeşte contextul imediat, circulă de la unul la altul, o vreme, ca nişte aforisme. Spirit critic foarte ascuțit, cu sine în primul rînd, înainte de a fi cu ceilalți, nu-şi „funcționalizează“ histrionismul înnăscut decît *cum grano salis;* şi, ca pe orice jucător aristocrat, e greu să-l surprinzi „cînd se joacă“ şi e mai bine să fii discret dacă l-ai surprins. E mai degrabă sceptic în privința celor omeneşti, cu toate că se poartă foarte amical cu toată lumea; are infinite paliere pentru amiciție, pe cel mai înalt, ori mai adînc (?), aşezîndu-se foarte puțini şi foarte fideli; „dioscurii“ Măniuțiu-Dabija sînt un exemplu scandalos, între hotarele astea ale lui Ochilă, unde toate merg cu capul în jos şi cu picioarele-n sus, asupra fraternității cavalereşti.

Spectacolele lui Dabija? Am văzut montări de-ale sale care aveau şlefuirea unei bijuterii şi spectacole de debordantă, spontană vitalitate; construcții desfăşurate pe larg, în paliere bogate, şi foraje în vibrația cea mai adîncă a unei poetici de metal greu; manifeste compuse cu corozivă aciditate, şi alunecări voluptuoase în abisal, pînă alături de frîngerea beregatei. Mi-e imposibil să vorbesc în mod global despre stilul Dabija,

mă provoacă, în schimb, fiecare dintre spectacolele pe care le-am văzut la o analiză în amănunțime; iar unul dintre marile mele regrete – cel puțin pînă astăzi –, e acela de a nu fi putut chibița facerea unui spectacol de-al său la Odeon. Director fiind, şi-a refuzat, în primele două stagiuni, o montare proprie, originalitate managerială care i-a surprins pe mulți şi l-a costat în primul rînd pe el.

Cel de-al patrulea divan al acestui serial se petrece în iarna lui 1993, în biroul „directorului“. Pentru cei care nu au cunoscut niciodată interiorul, voi spune doar că în birou nu există nici un birou, ci doar o masă lungă, de „consiliu“, în jurul căreia se aşează unii şi alții, absolut aleatoriu, şi o canapea „stil“. (Pe româneşte, „stil“ desemnează amestecul acela de stiluri sugerînd o clasificare aburoasă!) Cîteva fotolii mărginesc canapeaua. De cele mai multe ori, suficiente ca să fie un obicei, directorul stă pe fotoliul de lîngă telefon, în colțul odăii. E şi cazul în seara în care l-am surprins, în sfîrşit, după mai multe amînări, ca să putem înregistra convorbirea. Şi tot de obicei telefonul sună disperant, tot timpul, cu probleme serioase, capitale, care nu suferă niciodată vreo amînare. La fel şi în seara cu pricina, stucaturile neo-baroce ale încăperii (care-n copilăria mea adăpostea un fragmențel din Muzeul Naționalului, pe cînd însuşi Naționalul era adăpostit de Majestic), zbîrnîiau în continuu, cu voioşie, din pricina infernalului telefon. Numai că, foarte hotărît, directorul refuza să răspundă; lucru care a dat casetelor un insolit aer de teatru radiofonic avangardist. N-am transcris, fireşte, şi pitorescul înjurăturilor.

Compus aşa, din fărîmă de nuanță, portretul de mai sus suferă, poate, de o grosime a tuşei, pentru care cititorul este rugat să aibă înțelegere. Există o străveche observație, devenită lege a picturii renascentiste, şi anume că volumul nu se poate obține decît prin distanță. Văzut de aproape, obiectul îşi amestecă luminile şi umbrele, iar ochiul estompează conturul... Dincolo de aparența din care, fără voie, nu ne putem desprinde, aş zice doar că tot ceea ce aici concură în a descrie a-tipicul, în existență, şi poate în ordinea judecăților existențiale, ar putea crea o tipologie; cu singura condiție (suficientă? utopică?), fireşte, ca Alexandru Dabija să nu fie singurul.

Miruna Runcan

... îmbîcsirea intelectuală este atît de mare încît de ea nu ne mai poate scăpa decît boala...

C.C. Buricea-Mlinarcic: *Tocmai s-a încheiat Festivalul Național de Teatru I.L. Caragiale care n-a mai fost onorat de prezența patronului său decît nesemnificativ şi în afara concursului. Cu foarte puține zile, însă, înainte de Festival, tu ai avut la Naționalul clujean o premieră cu un spectacol intitulat* **Prostia e nemuritoare** *după Caragiale. De ce Caragiale, de ce după Caragiale?*

Alexandru Dabija: E o încercare de text dramatic după schițele lui Caragiale şi după trei articole teoretice, asta în ceea ce priveşte partea cu *după*. De ce? Pur şi simplu pentru că îmi place Caragiale.

C.C.B.-M.: *Întrebarea mea viza mai mult. La colocviul ce a urmat celor două spectacole Caragiale, prezentate în tandem, (al tău şi al lui Mihai Măniuțiu,* **Am rîs destul** *– şi el realizat „după", după scrisorile din exil) actul tău şi al lui Mihai au fost privite cu o oarecare suspiciune, referitoare mai degrabă la autor decît la spectacole.*

A.D.: La mine Caragiale e o patimă, am lucrat mult şi am să mai lucrez. E şi o preocupare literară, îl recitesc tot timpul. Acum a fost o întîmplare, putem specula mult şi bine pe baza reunirii celor două spectacole, foarte diferite unul de altul, şi pe baza colocviului. Dar suspiciunea de care vorbeşti există, fiindcă la noi suspiciunea pluteşte pretutindeni, iar Caragiale are forța asta specială, mai ales la ardeleni, de a atrage în jurul lui suspiciunea.

Miruna Runcan: *Pe mine mă preocupă chestiunea Caragiale, în raport cu dramaturgia în general şi cu mentalitățile pe de altă parte. În privința mentalităților e de observat că există nişte crize ciclice de respingere violentă a lui Caragiale, de o sută de ani încoace, şi nu numai printre ardeleni. Cred că aceste crize anticarageliene sînt un fel de pojar repetat al societății româneşti, care refuză să-şi creeze anticorpii la o boală a copilăriei. Refuză să treacă într-o altă vîrstă, în adolescență sau în maturitate. Astăzi, pe de o parte, toată lumea se plînge că nu se pune în scenă Caragiale, pe de alta, cînd îl pui apar crize de comunicare ca aceea care înțeleg că s-a petrecut la Cluj. Chestiunea este*: *regizorul de teatru e atras de Caragiale din pricina contextualității socio-politice sau din alte pricini? Voi sînteți foarte diferiți ca regizori, Măniuțiu a montat pentru prima oară Caragiale...*

A.D.: Eu nu sînt un „material" bun pentru a materializa problema, pot cel mult să recunosc că teoria ta e valabilă. La mine Caragiale e o dambla. Eu nu mă „întorc" la Caragiale. Deci, strict pentru mine, el rămîne un model

dramatic şi rămîne un model pentru un anumit tip de artist român. Ăsta e motivul pentru care, dincolo de valoarea dramatică sau literară, Caragiale adună, concentrează un anume tip de reacție românească. Aşa cum Eminescu o adună la celălalt pol. Eu mă simt foarte apropiat de acest model. Aşa că, fiind absolut de acord cu tine în privința „reacției la pojar“ văzută macrocultural, eu aş vorbi mai degrabă de această nevoie constantă a artistului român de a se raporta la un maestru. La noi „tradiția“ fiind ceva inventat, nu e ceva organic. E un lucru pe care ni-l forțăm, exact aşa cum educația copiilor ține la noi pînă la douăzeci de ani, ca să le formăm un cod. Cred că sînt mai degrabă un material foarte bun pentru analiza lui Caragiale, cunoscîndu-l prin „ocuparea prin preocupare“, în adîncimi şi în ciudățenii. Mă şi feresc să-l contextualizez, ca să nu-i pierd ceva.

C.C. B.-M.: *Nu era întîmplătoare întrebarea cu „de ce după Caragiale“. Pentru mine rămîne o problemă de ce optați, voi, regizorii acestui moment, pentru texte care nu sînt scrise ca atare – dramatizări, adaptări, corespondență – pe care le produceți pentru teatru, pentru a le monta.*

A.D.: Ştiți şi voi, înainte vreme dramatizările, adaptările se acceptau destul de greu. Eu, preferențial, aşa lucrez. Mă simt mult mai aproape, dintotdeauna, de acest fel de a lucra decît de piesa de teatru. Chiar îndrăznesc să spun că am şi făcut lucruri bune de felul ăsta. Am făcut un spectacol Arghezi la Piatra Neamț, după **Cartea cu jucării** la care am ținut enorm. Cu ani în urmă, tot la Cluj, am mai făcut un Caragiale din proză. M-am jucat foarte tare cu Molière, fiindcă textele lui au ca model clar canavalele *commediei dell'arte*, şi deci o uriaşă libertate de improvizație... Chiar cred foarte tare în acest mod de a aborda teatrul. Şi mai cred că unul din motivele crizei teatrale, care la noi se acutizează, vine de undeva de aici. Toată lumea zice că nu sînt regizori. Atunci cînd faci bilanțul, constați că sînt, totuşi, o grămadă, doar că se confundă lucrurile. Am ajuns într-o găleată în care se amestecă fără nici un discernămînt şi regizorii, şi meseriaşii. De vreo zece-cincisprezece ani, după uriaşa explozie din anii ’70, povestea asta cu regia şi regizorii s-a cam compromis sau măcar s-a înmuiat. Şi asta se trage şi de aici: după părerea mea, un regizor, un artist în teatru, nedublat de o operă teoretică, de o anume viziune asupra artei pe care o practică, rămîne, vrînd, nevrînd, un meseriaş. Poate fi foarte bun, dar e... breslaş.

C.C.B.-M.: *Disociezi deci regizorul de directorul de scenă...*

A.D.: Da, o grămadă de directori de scenă, dintre care unii foarte buni, minunați, dar care... pur şi simplu nu vor rămîne. Oricum teatrul nu rămîne. Mi se pare că această dimensiune, de a munci deodată cu textul, ascunde ceva, o şansă, dă o dimensiune mai adevărată demersului scenic.

M.R.: *Dar în varianta în care ai lucra cu textul deodată, dar cot la cot cu un dramaturg?*

A.D.: Da, sigur că da, mi-ar plăcea foarte mult... De altfel, spectacolul ăsta cu Caragiale aşa a şi fost început. Proiectul a fost început cu Cristian Popescu, dar cum Cristian Popescu scrie ca... Rimbaud... am rămas singur. Deci nu e o problemă de orgoliu, sau...

M.R.: *Nu, nu, chiar nu cred că fenomenul ăsta are de-a face cu orgoliul, ci vine dintr-un strat mult mai profund*: *al facerii lucrului viu. Fiindcă textul de teatru trăieşte o criză, foarte prelungită, de peste o jumătate de veac, peste tot, nu numai la noi, e o criză universală a textului. Structura în care s-a cantonat textul de teatru conține ceva restrictiv, peste care formele teatrale, formele artei spectacolului, regia ca atare, calcă.*

A.D.: Noi sîntem şi foarte săraci, în zona asta, în zona textelor de teatru, mă refer acum la noi ca țară, fiindcă am rămas multă vreme în afara oricărei idei de lucru cu textul, de lucru cu dramaturgul, de atelier de teatru fără text, de scenariu dramatic liber. Eu am rămas de-a dreptul trăznit văzînd, la foarte mulți profesionişti, ce înțeleg ei prin ideea de *happening*, de exemplu. Nu-ți vine să crezi... Aşa, un fel de spectacol pe care-l pregătim frumos şi-l dăm numai o dată. Dar, în ceea ce mă priveşte, dincolo de faptul că noi ne maturizăm foarte tîrziu, a lucra aşa, simultan text şi spectacol, eu simt asta ca un fel de drum înapoi. Ce fac eu acum e un drum înapoi. Am pornit să fac teatru cu un anume sîmbure, cu o anume credință, şi acum, în ultima vreme, la o analiză lucidă, sîmburele ăsta nu l-am mai dibuit. Şi m-am trezit în meserie. Să-mi caut o piesă, ea să fie senzațională, să-mi fac o distribuție bună, să fac imagine...

M.R.: *Spectacole şi nu teatru...*

A.D.: E atît de departe de ce credeam eu că am de făcut, încît, practic, acum am nevoie de un proces de recuperare. Deci, cum gîndeam eu despre asta? Care erau motivațiile? Fiindcă sînt convins că acolo e adevărul. Motivele alea foarte intime acum îmi par îngrozitor de ruginite, de obnubilate. Şi asta, lucrul cu textul, face parte dintr-un fel de strategie recuperatoare, artistică, de a lua totul asupra ta, de a nu te mai sprijini pe nimic. Să te

trezeşti singur cu această materie primară care este teatrul, fiindcă prea mult ne-am tot bălăcit în iluzia cu echipa... cu imaginea, cu plasticul, cu spațiul convențional... Cînd, de fapt, problema e să rămîi la un moment dat singur pe scenă cu un anume material. Fără acest moment atît de intim şi de periculos, cred eu că se ajunge, cu foarte multe finețuri, la ceva simulat. Uneori foarte bine simulat, chiar. E o prefăcătorie că e o întîlnire între un mare artist şi o mare idee... Citeam, de exemplu, undeva despre spectacolul lui Strehler cu **Faust**. Se afirma ceva cam aşa, că un mare artist reuşeşte să fecundeze Universul... Ca întîlnirea dintre două planete... Tocmai forțarea asta a exegezei către o dimensiune cosmică mă face să mă îndoiesc... Excesul de a da valoare uriaşă unui fenomen teribil de intim mă face oarecum suspicios. Sigur, spuneam asta ca exemplu, nu ştiu cum a fost spectacolul lui Strehler. Vreau însă să spun că, în general, e o enormă cantitate de mimare. E ca atunci cînd doi tipi au făcut amor, şi se apucă să se felicite, să-şi povestească ce senzațional a fost, să-şi pună de băut... Nu-i adevărat. Pute. Dac-a fost într-adevăr senzațional, ai căzut jos şi-ai adormit. În zona asta de simulare se petrec lucrurile...

M.R.: *Dac-a fost cu adevărat senzațional ți se schimbă şi viața...*

A.D.: Da, da, da... Raportul chiar ăsta e. Că te modifică. Pe cînd noi trăim într-o sarabandă de „excepțional“, în care se amestecă forme, idei şi mai ales tot felul de păreri despre „de-ale lumii“ şi ne tot felicităm.

M.R.: *Să ne întoarcem la relația ta personală...*

A.D.: Eu, deci, aşa am să şi lucrez. Am să mai fac nişte texte acum, sînt în pregătire cu cîteva spectacole. Dar trebuie să mărturisesc, din start, că lectura unei piese de teatru mă găseşte ciufut. Trebuie să mă... nimerească... Am în schimb, mai multe proiecte de acest gen...

M.R.: *Acest fel de a gîndi, de a reacționa, pe care îl mărturiseşti tu aici, e în totală contradicție cu ceea ce se petrece în momentul de față în... globalitatea mişcării noastre teatrale. Cu această totemizare a remontărilor din clasici, cu confuzia valorilor şi aproximativul judecăților, cu transformarea asta treptată a teatrului într-un fel de operă; teatrul s-a transformat, cu concursul direct al marilor artişti, într-un fel de instituție care serveşte capodopere cu solişti. Gata conservate şi de efect sigur.*

A.D.: Am eu o vorbă despre asta, mai veche. „Au scăpat curvele de la bibliotecă“. Adică de unde artiştii erau cinstiți, cu Molière, cu Shakespeare, cu doi care se iubesc sau nu se mai iubesc, unde îşi dădeau cu părerea despre

viață, despre moarte, filosofînd ca tot omul, nişte lucruri foarte simple şi adevărate la urma urmei, mult mai aproape de lutul ăla primordial – au scăpat la bibliotecă. Li s-a urcat la cap şi au scăpat la cărți. Şi dă-i invazii de Socrate, acuma. Serios... Am primit alaltăieri a patra piesă cu Socrate, cu Platon, că asta e, să-l văd eu pe regizorul ăla care pune o piesă cu tat-su, cu el şi cu doi prieteni. Nu, domnule, se dă în dosul lui Heidegger. Şi apare personajul Heidegger. Părerile mele despre dictatură nu le spun eu, că ştiu că nu interesează pe nimeni. Şi se naşte Stalin, personaj. Ne dăm în dosul lui Coca Cola.

M.R.: *Tu combini aici şi spațiul dramaturgiei şi cel al regiei, fiindcă aşa ne-am început discuția. Pe de-o parte, piesele te găsesc ciufut, pe de alta modalitatea scenică frumoasă, „breslaşă", care ne înconjoară, te găseşte şi ea ciufut, din pricina mimării.*

A.D.: Păi, sigur. Eu n-am mai spus ceva într-un spectacol, ceva al meu, din '84.

M.R.: *Una din temele noastre de meditație este legată de mişcarea de recuperare, necesară în teatrul românesc, a modalităților de expresie cu care teatrul nu s-a putut confrunta, sincroniza, din motivele binecunoscute, ideologice, politice. În genere, cultura românească de toate felurile evoluează de cele mai multe ori prin ardere de etape către momentele ei de sincronie sau de pură normalitate, ce să mai vorbim de momentele de vîrf. Arderea de etape are, uneori, consecințe benefice din punctul de vedere al cîte unui artist, al cîte unei personalități, dar are, în special, efecte incalculabile pentru dezvoltarea ca atare, viabilă, a organismului culturii. De asta am vrea să ştim dacă este, dacă nu este nevoie, şi mai ales cum se poate face atelier în momentul de față, la noi.*

A.D.: Cred că ăsta este un lucru care ar trebui să plece sau de la cei foarte bătrîni, dar foarte bătrîni, care nu mai au nimic de pierdut, ori din şcoală, în primul rînd din şcoală. Cel mai periculos lucru este faptul că ideea de atelier, de experiment, de lucru nou a fost, normal, preluată de generația mea – văzută oarecum extins – pentru că n-a apucat-o la vremea ei. Neapucînd la vremea mea, vreau să fac atelier acum. E aici o nepotrivire biologică. Uriaşă şi foarte periculoasă. Fiindcă la această vîrstă cel mai mare pericol este ipocrizia. Din ipocrizie automat apare kitsch-ul, dar nu ăla vizibil, onest, kitsch-ul bine făcut, bine argumentat, care compromite. Atelierul, experimentul sînt lucruri care nici nu pot fi organizate, li se poate organiza numai cadrul. În cadrul ăsta trebuie să intre oameni foarte curați, care fac asta pur şi simplu, că aşa simt nevoia, sau oameni care practic nu au nimic de pierdut, care au însă multe de spus, de comunicat, pe care i-aş asculta cu multă dragoste şi cu mult folos. Ar fi fost, de exemplu mult mai

interesant un atelier cu Liviu Ciulei decît un spectacol mediocru cu **Visul unei nopți de vară**. Din toate punctele de vedere. Ca act artistic şi ca efect teatral. Cum cred, păstrînd toate proporțiile, că mult mai importantă a fost întîlnirea ca atare cu Peter Brook şi spectacolul ăla cu doi negri (**Woza, Albert! - Ridică-te, Albert!** (*n.a.*)), decît vizionarea **Mahabharatei**. Teatrul nu e cinema, teatrul nu e operă, n-are nici un rost să vopseşti baraca asta a teatrului, că toată lumea ştie ce-i în dosul ei. Întorcîndu-mă la problema cu atelierul, mi se pare uneori chiar ridicol cînd văd artiştii maturi, şi unii dintre ei maturi spre... căzături, trăgînd de ceea ce n-au putut face ei. E o concepție artistică morbidă. De-aia nici nu iese. Fiindcă totul e făcut cu furie...

M.R.: *... cu frustrare...*

A.D.: Or nu; aşa ceva e normal, firesc, trebuie doar asigurate căile naturale ale spațiului de cercetare, de experimentare, de atelier, adică ale unei activități fără altă miză decît cea a căutării. Asta e obligatoriu pentru şcolile de teatru. Obligatoriu. Atîta timp cît o şcoală de teatru pregăteşte oameni care ies artişti la douăzeci şi ceva, treizeci de ani, care mai de care mai academician (că de-aia i-au şi zis Academie acuma), ei vin la teatru, normal că vor să se afirme, ca orice artist, şi pentru asta trag vreo două-trei spectacole în urma lui Andrei Şerban sau a altcuiva, nişte nenorociri, cum au făcut acum toți copiii ăştia tineri, nişte căderi în vată, după care ajung cît de cît la un statut şi se apucă de fapt de ceea ce au vrut ei să facă: de năzdrăvănii, de experimente, de ceva foarte liber. Ei, nu poți să fii liber... cînd ai bani, scuzați metafora. Asta ar fi cum se întîmpla pe vremea cu hippies, cînd plecau în Nepal grupurile de americani „liberi“ plini de bani din teşchereaua lui tăticu'. Nu poți să fii liber plin de bani, asta au descoperit-o, de mult, ăia care au avut, într-adevăr, bani; nu noi ăştia, salarizații. Asta e părerea mea.

C.C. B.-M.: *Ca să mai rămînem puțin în zona asta, deci în zona învățămîntului de teatru, spune-mi, cum se face că tu, regizor, predai actoria la o şcoală de teatru, şi nu regia?*

A.D.: Asta e chiar foarte simplu. Înainte vreme, cînd m-au chemat la Institutul de Teatru, m-au chemat să predau regie. Am refuzat şi atunci şi am vrut să lucrez la actorie; o să spun şi de ce, dar mai întîi chestia e că n-am reuşit pentru că mi-au spus că n-aveam studii de specialitate! Serios! La actori nu predau decît cei de specialitate, adică actori. Optica mea este exact inversă. Una din dimensiunile meseriei mele este aceea de a lucra cu actorul, fie el George Constantin, fie debutant. Îmi şi place foarte tare lucrul ăsta, şi am şi studiat asta. Mi se pare mult mai normal aşa, fiindcă am cu adevărat nişte lucruri să le spun. De partea cealaltă, ca regizor, ca să fii profesor

înseamnă să ai un tupeu deosebit. Şi spun asta fără falsă modestie, sincer. Tot ce pot să le spun eu unor tineri despre regie, termin de spus în vreo trei-patru ore, într-o zi şi-o noapte, cel mult. Mai departe, ca lucrul ăsta să-l întind pe un număr de ani, asta poate, dacă-mi ajută Dumnezeu, s-ar putea să se întîmple cînd voi avea şaizeci de ani. Adică atunci cînd pot să dublez propriul meu traseu cu o preocupare teoretică foarte solidă. Cînd dublezi talentul şi experienţa pe care ai acumulat-o cu studiul aplicat al acestei meserii. Ca să poţi da o imagine despre toţi regizorii, despre integritatea fenomenului teatral, cînd ai o gramatică şi un vocabular cu un grad mare de generalitate.

C.C. B.-M.: *În vara asta ai fost împreună cu un grup de actori de la Odeon în Belgia, la „Centrul Cultural Marcel Hicter". După cîte ştiu eu, proiectul atelierului îţi aparţine. Spune-mi, e o întoarcere, şi asta, la lutul primordial de care vorbeai?*

A.D.: Mi-e foarte greu să povestesc, dar cu ocazia asta pot să-mi cer iertare de la actori. Fiindcă, într-adevăr, din punctul meu de vedere, asta a fost prima încercare, disperată, de a-mi recupera cîte ceva din jucăriile pierdute, şi pentru asta am avut nevoie de distanţă; să fug undeva, în altă parte, să nu mai văd aceleaşi locuri, aceiaşi oameni, e obligatoriu...

M.R.: *Să nu mai sune telefonul...*

A.D.: Pentru că e un proces foarte greu, foarte neplăcut. A nu se confunda cu inspiraţia. E de cu totul altă natură. E ceva care nu se poate provoca, nici cu alcool, nici cu drog, nici cu drogul nostru românesc care este vorbitul, nicicum. E ceva pe care am încercat nu să-l obţin acolo, ci să mă apropii de el şi, mulţumesc lui Dumnezeu, cred că am apucat vreo oră-două adevărate în două săptămîni. Fiindcă despre asta e vorba, despre adevăr. Poate să fie ceva adevărat pe scenă? Am stat pe un platou foarte mare împreună cu nişte actori, dintre care pe trei sferturi nici nu-i cunoşteam şi îi înţelegeam uneori cu dificultate; condiţiile exterioare au fost, în fapt, perfecte pentru acest gen de recuperare, în sensul că au fost foarte dure. Deci dacă ţine acolo, înseamnă că ţine în general. Ca să fac o metaforă, aş zice că a fost aşa, ca un paralitic care încearcă, dintr-o dată, s-o ia la fugă. De-aia mi-e şi aşa de greu să vă povestesc. O întîlnire între un grup de actori români şi un grup de actori belgieni, hai să spunem sub conducerea mea, fără nici un fel de scenariu, fără nici un fel de temă prestabilită, pornind de la nişte exerciţii foarte simple, fără text, bazate în cea mai mare măsură pe mişcare, pe trupul uman şi pe sunet; am încercat o întîlnire, o

cunoaştere, şi am ajuns la o schemă de evoluție spectaculară. Ce ne interesa era chiar întîlnirea, şi dacă poți să obții o expresie adevărată între oameni care nu se ştiu, care sînt foarte diferiți, între femei şi bărbați, între mai proşti şi mai inteligenți, între talentați şi mai puțin talentați. Or, în mod normal, pe actorul foarte bun aşa ceva îl ajută foarte tare. Pe celălalt nu ştiu cît. Îl ajută tare pe actorul foarte bun pentru că nu trebuia să producă, era chiar un studiu. Or, întîlnirile astea cu „animale necunoscute“ cred că actorului îi sînt foarte necesare şi foarte fertile, poate chiar mult mai fertile decît rolurile foarte grase, plăcute, de succes. Senzația generală a fost că sîntem foarte departe unii de alții, noi, actorii români, şi atît de crispați, că avem mare nevoie de a ne elibera canalele...

M.R.: *Vorbeai de un anumit spațiu teoretic; a apărut de două ori pînă acum în discursul tău. Aş vrea să insistăm puțin asupra acestui plan al gîndirii teoretice asupra teatrului, care mie mi se pare caragelian de absent din viața noastră profesională. Colocviile cu subiect teatral, specifice, specioase chiar, întîlnirile între artişti, plecînd de la o bază, de la o temă teoretică, sînt inexistente, şi atunci cînd ele sînt propuse de cineva, de UNITER sau de alți temerari, ele eşuează într-o nimicnicie demnă de o cauză mai bună*: *un soi de piață în care fiecare se preface că ascultă, pîndind momentul în care să vorbească despre sine însuşi şi despre ceea ce nu poate el să facă. Cum şi nesfîrşita înşiruire de colocvii despre soarta dramaturgiei, atît de penibile, fiindcă sînt mereu aceleaşi, fiecare dramaturg vorbind despre faptul că nu e jucat, unul mai acuzator decît altul, indiferent de generație, rasă sau ideologie. Regizorii sînt de fiecare dată absenți de la asemenea discuții, pentru că ştiu de decenii cum se vor sfîrşi toate acestea*: *cu domnul Valentin Silvestru care va concluziona că dramaturgia românească are o mare tradiție şi un falnic viitor. Practica demonstrînd că, atîta cîtă este, nu dă nimeni semne că ar avea nevoie vitală de ea...*

A.D.: Ba da, da' s-o „panorameze“...

C.C.B.-M.: *Ha, ha, asta ca să citățm un „clasic“ în viață, pe Mircea Ghițulescu...*

A.D.: Păi da, o „panoramezi“ şi-o laşi acolo unde e...

M.R.: *Discuțiile de natură pur profesională, în spațiul regizoral, sînt aproape inexistente. Simți nevoia lor?*

A.D.: Că simt nevoia lor s-a înțeles şi din ce am spus pînă acum. Însă, mai mult, ăsta e şi unul din motivele mele de îngrijorare. Lipsa materialului teoretic, lipsa preocupării de ordin intelectual *vis-à-vis* de această artă. Dar îngrijorarea asta exprimă de fapt groaza, constatarea că arta asta e din ce în ce mai lipsită de substanță. Din ce în

ce mai goală de un conținut ferm. N-aş vrea să cad aşa, într-un fel de mistică a meseriei. Dar pot să spun că am rămas, eu cel puțin, la incursiunile teoretice ale unui Peter Brook, ale unui Grotowski, ale unui Kantor, şi gata...

M.R.: *Ca să nu mai vorbim despre faptul că nici marile lucrări teoretice ale lumii contemporane nu există decît în cîteva vagi crestomații, „de nivel liceal", aşa că nici astea nu pot intra într-un flux firesc formativ; Brook, Kantor, pînă şi ei nu funcționează decît în conştiința unui grup restrîns, al regizorilor şi celor cîțiva critici de teatru...*

A.D.: Acuma, dacă tot încerci tu să mă atragi din universul meu artistic, în care mă tot încăpățînez eu să rămîn, într-un plan al politicii culturale, atunci... Atunci, vreau să spun că dacă e vreun lucru cîştigat în aceşti trei ani, e măcar acela că poți să înjuri pe față, să depistezi vinovatul şi să-l înjuri. E zadarnic să facem ca la televizor, să strigăm că nu e apă. Ştim de patruzeci de ani că nu e apă. Altminteri e tragedie antică, ne strîngem cu toții şi ne dăm în dosul corului. Aici nenorocirea vine în primul rînd, ca şi la dramaturgie, din descoperirea faptului că *nu e nimeni,* adică nu există oameni care să se ocupe de aşa ceva. Există doar oameni care s-au prefăcut, cît de deştept s-au putut preface, că-i interesează şi că se ocupă de teatru. Cum era înainte, în ordine. Se ocupau funcțiile politice, economice, în justiție, poliție, administrație etc, şi la urmă, care n-avea şcoală lua cultura. Cam aşa şi cu teatrul. Deci, scriitorii noştri despre teatru, revista noastră despre teatru, nu are cu cine face muncă teoretică. Asta n-are nici o legătură cu eforturile disperate pe care le face revista *Teatrul azi,* ca să existe, ca să aibă o ținută, nu. E vorba de faptul că nu se face critică şi teorie teatrală cu cronicari. E o mare diferență. Teoreticianul de teatru poate să nu vadă nici un spectacol, poate să stea de vorbă, să stea în culise, la catedră, în ateliere, dar n-are nici o obligație de a vedea „tot ce mişcă". Obligația lui e de a medita în planul acela; să citească, să compare, să sintetizeze... Nu să vadă una-alta, şi să-şi dea cu părerea.

Ca şi regizorii. Regizorii, în loc să comunice (eu nu m-am priceput să fac asta) relația cu acest fenomen cumplit care este teatrul, toți trag impresii de călătorie. Şi aici există nişte modele. Nu cu ce-am văzut eu acolo, cum mi s-a părut ailaltă, ce mi-a mai zis cutare, se pune în pagină gîndirea teatrală a unui regizor. Ci confruntîndu-ne cu nişte modele. Pe care poți să le refuzi, bineînțeles, dar pe care, în mod obligatoriu, trebuie să le consulți. Dacă nu eşti genial şi te exprimi pur şi simplu. Dar atunci te exprimi, nu gîngăveşti. Or, asta e zona în care noi gîngăvim. Noi, adică regizorii, eu însumi, gîngăvesc. Sîntem mult prea mîncați de politica culturală, de apostolatul ăsta care nu se mai termină... Am îmbătrînit şi mă apucă moartea umblînd apostoleşte... Lipsa de bani, nesiguranța, nevoia de notorietate, firească, adunată într-o frustrare care ține de ani şi uneori de decenii; frustrările la oamenii foarte

talentați, sînt mult mai puternice, ăsta e un lucru pe care pot să-l înțeleg, cînd mă gîndesc la colegii mei... Aici nu e vorba de conversații, nu e vorba să facem piese şi să vorbim despre ele, ci e vorba să ne adunăm ca să vorbim, serios şi chiar dramatic, despre de ce facem noi teatru...

M.R.: *Vezi însă, există un soi de blestem românesc de a face tot felul de temelii care se umplu de apă... Şi mai pui de-o temelie... Se încearcă, s-au încercat adică şi în aceşti ani, cîteva tipuri de deschideri, de reuniuni pe o temă, pe o idee, şi cu instituții de stat, şi cu unele inițiative particulare, însă ori trăiesc o zi, ori eşuează în superficialitatea aceea dezarmantă a „colocviilor", în care toată lumea se învîrte în jurul cozii...*

A.D.: Mai întîi trebuie să mărturisesc că, de o bucată de vreme, eu îmi refuz mie un limbaj „teoretic" şi m-am obişnuit să mă supun unei simplități... țărăneşti, aş zice; e un fel de terapie în fața sofisticării ipocrite, fac pe prostul şi asta mă ajută să înțeleg mai bine şi mai repede: şi are şi efecte vis-á-vis de ceilalți. Aşa că, dacă e să-ți spun părerea mea, cred că ce spui tu vine dintr-o lipsă reală şi acută de individualități, de oameni de forță reală cu o unică dimensiune, cea creatoare, aceea. Nici vocație de pedagogi, nici de organizatori, nu. E o lipsă acută de personalități, asta e. Pentru că, dacă sînt o sută de personalități sau cincizeci sau treizeci de personalități, chiar dacă ele se bat cap în cap, atunci un fenomen există, fără discuție. În secunda în care şapte sute de mediocrități încearcă să înlocuiască o personalitate, atunci nu iese nimic. Decît cel mult că acea personalitate este strivită sub forța mediocrității, dacă există. Deci, explicația reală este lipsa de personalități dublată de impostură.

De asta, la noi, personalitățile, atîtea cîte au fost, au fost îndeobşte fragile, aşa se şi explică depărtarea lor de spațiul ăsta. Iar cei care reuşesc să se afirme aici în forță au, tot atît de frecvent, o mare doză de impostură.

M.R.: *Dar ce crezi, există, în palierul artei teatrale, o generație căreia să-i aparții, sau un concept de generație care ar putea fi definit estetic, în acest moment?*

A.D.: Nu, ba cred chiar dimpotrivă. Unul din lucrurile care au făcut şi fac în continuare foarte mult rău este această încercare de a aduna o sumă de mediocrități pentru a demonstra ceva cu ele. Adică, dacă nu iese cu cîte unul, poate iese cu toți odată. În orice palier al culturii ne-am afla, asemenea discuții ar avea foarte mare rost numai în situația în care personalitățile unui moment deja constituit ar fi foarte, foarte puternice. Senzația mea este că această încercare continuă de a ne constitui în echipă este o translatare în mărunt a acelui efort cu care țara asta încearcă, încontinuu, ca o broască, să orăcăie în Europa. Adică, vezi Doamne, hai să ne umflăm! Păi nu putem să

ne umflăm mai mult decît sîntem. E şi ridicol. Altminteri broasca e un animăluț foarte stimabil, şi chiar drăguț, țopăie, înoată, e verde, nimeni nu-i ca ea. Poate e numai o impresie, dar asta e senzația mea, că nereuşind eu să public sau să fac un spectacol, mai ştiu eu, la Londra, Paris sau altundeva, atuncea vin şi m-adun aicea cu megieşi de-ai mei şi pun de-o generație. Astea sînt discuții care funcționează numai atunci cînd trece vremea şi se definesc nişte personalități. Or, mai ales în teatru, prăpastia e uriaşă.

M.R.: *Cînd vorbesc despre un concept de generație în teatru, recunosc că mă raportez la un model care mie mi-e drag, şi asupra căruia lucrez de mai multă vreme, acela al generației de regizori de la sfîrşitul anilor '50. Dintre ei s-au selectat, în timp, personalitățile, meseriaşii, mediocrițile, pe baza unei conduite estetice şi a unor realizări... Dar atunci, în anii aceia, '50, ei aveau, propuneau în grup un anume regim estetic...*

A.D.: Da, sigur, dar eu cred că o asemenea constatare vine totdeauna numai după ce ai acele mari personalități. Numai după ce ai pilonii la o casă. Pentru că despre marea mişcare suprarealistă de la Dorohoi nu puteam vorbi dacă nu era Saşa Pană. Chit că la Dorohoi, cînd citeşti înnebuneşti, erau douăzeci şi nu ştiu cîte reviste suprarealiste. Departe de mine gîndul de a practica un individualism din ăsta mizer, care va să zică... nu mă interesează... Dimpotrivă, cred foarte tare în ideea de generație, poate că ea chiar există... Dar fără profesori? Fără un mijloc specific de exprimare, obținut de acea generație? Fără astea e o chestiune destul de arbitrară, dac-o acceptăm fără verificare devine o simplă chestiune de vîrste, de județe... La teatru problema este falsă pentru că aici confuzia e cu adevărat cea mai mare. Voi ştiți foarte bine cum zeci de ani eram declarați tineri regizori...

M.R.: *Deunăzi îmi povestea un prieten, din culisele ultimului festival, cum la patru dimineața premiul UNITER pentru originalitate a fost fragmentat în trei, pentru a recompensa, global, „tinerii“ regizori, ăştia foarte talentați... Mihai Măniuțiu, Tompa şi... ha, ha, Hausvater... Aşa că ani de zile, şi astăzi...*

A.D.: Pe cuvînt că e stupid. Mi-a venit, cred o comparație fericită. Tot ce ține de această zonă analitică şi generalizatoare, în care vrei tu să mă atragi, mie îmi evocă genetica. Adică ea comenta nişte evenimente dublate totdeauna de inefabil, dar în care există totuşi o ordine precisă. Şi atunci, încerci să surprinzi, să ordonezi, să găseşti liniile de forță, respectînd totdeauna şi misterul. Or, la noi, într-o aberație genetică, nu se poate face ordine.

C.C.B.-M.: *E o sintagmă celebră, „şcoala literară ca moment al stagnării“, adică în momentul în care apare şcoala literară, fie şi în jurul unei personalități, atunci apare şi stagnarea. Discutînd despre segmentele astea care se succed aşa, nebuneşte, pe cîte un deceniu, mie chiar mi se pare o căutare, cu lumînarea, a stagnării...*

A.D.: Nu, e o chestiune de afirmare, adică să-ți tragi o plăcuță... Ceva acolo, mic, dar să-l ai...

C.C.B.-M.: *Eu voiam să te întreb altceva. Din generația asta, biologic tînără a regiei româneşti, ce simți că adie?*

A.D.: Ca idee sau ca nume?

C.C.B.-M.: *Şi, şi.*

A.D.: Ca idee, recunosc că sînt deja bătrîn. Şi am deja optica aia... „s-a stricat lumea, dom'le“. Adică, ceea ce am simțit eu este o capacitate, un talent extraordinar de a te adapta la orice, şi la modă, şi la oameni, dar nu în sensul bun. Un fel de cameleonism, extraordinar. Poate că lucrul ăsta are şi părți bune, pe care eu nu le văd, dar simt că o să le fie foarte greu să se afirme ca indivizi creatori. Se vor putea foarte uşor strecura în spatele unuia sau altuia, posibilitate pe care noi nu am avut-o. Drumul ăsta cu maeştrii, noi nu l-am avut. Cred că, pentru moment, vine o vreme a descurcăreților, care pot să facă spectacole foarte bune, adică ceea ce numeam noi directori de scenă. În acelaşi timp vine şi o lipsă de caracter îngrozitoare, care mai e şi educată. La calități, din tot ce am văzut eu n-am reținut decît numele ăsta, al Ancăi Berlogea. Spectacolul ei cu **Equus** mie mi-a spus ceva. S-ar putea să fie însă, în sfirşit, o mutare esențială în această zonă. Am întîlnit nu puțini oameni care ar putea să facă regie senzațională - scriitori, actori, neavînd nici o legătură cu aşa-zisa profesionalitate, în sensul cunoscut şi acceptat acum. Asta ar putea fi o şansă.

M.R.: *Presupunînd însă cazul fericit că aşa ceva ar putea să se producă, şansele de valorificare ale unui asemenea fenomen sînt, cred, foarte reduse la noi, dacă e să ne gîndim la mentalitatea deja existentă, înrădăcinată, ba chiar şi teoretizată de domnul Valentin Silvestru, că regie nu pot face decît absolvenții de regie, restul e, ştiu eu, diletant... Meserie cu acte...*

A.D.: Nu ştiu cît de mare importanță mai au asemenea doctrine de cronicar, atîta vreme cît oamenii o să poată să lucreze. Acuma, profit şi eu de funcție. Directorii de teatru vor avea cu adevărat cuvîntul esențial de spus,

dîndu-le să lucreze. Cum aşa e şi firesc. Dar, e adevărat, pentru asta e nevoie de linişte, care să-ți permită relaxarea de a risca.

C.C.B.-M.: *Plecînd de la risc... Cineva spunea că teatrul secolului XXI va fi muzical, altcineva dădea exemplul imagistic al Olimpiadei de la Albertville...*

A.D.: Philippe Decouflay (regizorul spectacolelor de închidere şi deschidere a Olimpiadei din 1992) e un mare regizor, eu i-am văzut un spectacol care mi-a plăcut aşa de mult că mi-am zis: „aşa teatru aş vrea să fac eu“... ştii cum e, cînd te nimereşte de rămîi cu gura căscată şi recunoşti tot ceea ce ai vrea să spui... E ceva aici, cu relația asta, nu dintre teatru şi balet, ci dintre mişcare şi anumite ritmuri...

C.C.B.-M.: *Deci, vreau să te întreb, încotro vezi tu, din unghiul tău intim, că se îndreaptă expresia teatrală?*

A.D.: Pot să spun doar ce-aş vrea să fac eu, şi-n ideea c-o să apuc Secolul XXI. Dacă-l apucă Iliescu cu două mandate, poate îl apuc şi eu... Aş vrea un teatru cu foarte multă lume, am nevoie de asta... Relațiile umane pe care teatrul s-a bazat pînă acum vor fi, într-un fel sau altul, rezolvate de societate, şi cînd spun „într-un fel“ mă refer la orice: la limită, la paradis sau la un conflict violent, de-o să ne batem unii cu alții la disperare. Deci, aşa cred, relațiile astea exprimate prin teatrul „de echipă“ vor fi rezolvate... şi nu vei mai fi nevoit să încerci să le dublezi în spațiul teatral. Eu, oricum, nu cred deloc în oglinda asta, „hai s-arătăm pe scenă cam cum e în viață“... Apoi, în afară de foarte mulți oameni, vreau să lucrez printr-un limbaj simplu şi, cînd spun simplu, mă gîndesc la ceva foarte redus, pînă spre zona reducerii reacției umane la sărăcia cu duhul. Chiar o exagerare a elementarității... Nu am alte cuvinte pentru că ele nici nu sînt, poate că o să le găsim, o să le inventăm. O reducere a limbajului la o elementaritate vecină cu îndobitocirea. Îmbîcsirea intelectuală e atît de mare, cred, încît de chestia asta nu ne mai poate scăpa decît boala. Fiindcă boala este un principiu salvator...

C.C.B.-M.: *„Ignis sanat“...*

A.D.: Da, ar fi vorba de o animalizare a relațiilor şi limbajelor. Cred că, oricum, ăsta e şi drumul către care ne îndreptăm, c-o recunoaştem sau nu; dar ne ducem cu tot cortegiul, cu surle şi trîmbițe, cu fax-uri şi calculatoare... Frumos alai...

C.C.B.-M.: *E o întrebare pe care de multă vreme voiam să ți-o pun... Spune-mi, ce impresie ți-a produs, ca om de scenă, serialul lui Lynch,* **Twin Peaks***? Spun asta pentru că, de curînd, un grup de studenți clujeni, intitulat „Direcția 9“, au organizat chiar un „simpozion“ referitor la stilistica acestui film...*

A.D.: Pe mine m-a afectat foarte tare. În primul rînd m-a enervat foarte tare, mai ales că eu nu mă uit la televizor, nici la filme, nici la seriale, şi ăsta m-a obligat să mă uit... Cred că e foarte aproape, sau a fost foarte aproape, de ceva esențial care se întîmplă cu omul. M-a încîntat lirismul profund pe care îl degajă în partea lui cea mai valoroasă, acolo unde Lynch apare atît de implicat sufleteşte. Asta dovedeşte că a avut la bază o nevoie, nu ceva construit. Cred că încerca să spună ceva foarte important despre contemporaneitate, adică despre ceea ce tot învîrtim noi în ligheanul cu discuții. Fie şi ambiguu, fie şi antologic... După care a eşuat în americanismul cunoscut, şi m-am liniştit...

C.C.B.-M.: *Iar el mai face un film...*

A.D.: Şi încă unul şi aşa mai departe. Dar, cred, ca fenomen artistic, are o valoare, cel puțin stilistică, destul de neobişnuită. Îmi pare rău că e film, eu n-am nici un fel de respect față de film. Adică, de cele mai multe ori, ăia care fac film o fac fie dintr-un complex sexual, fie dintr-o rafinată escrocherie.

C.C.B.-M.: *Poți să detaliezi?*

A.D.: Vorbesc de cei care reuşesc să-l facă foarte bine. Sigur, există şi a treia categorie, dar ăia sînt foarte puțini, şi sînt puțini fiindcă filmul e încă tînăr, nu are istorie în adevăratul înțeles al cuvîntului. Sînt şi ăia care nu puteau să se exprime decît aşa, n-aveau altă şansă. În sensul ăsta, cred că au existat personalități cinematografice întotdeauna, şi în Renaştere. Leonardo, cred eu, era o mare personalitate cinematografică. Blake, pe care eu îl iubesc foarte mult, la fel. N-aveau scula, dar asta e o problemă de timp. Deci dăm de-o parte problema geniilor. Marii artişti de cinema se nasc cred, totdeauna, din complex, dintr-o nevoie de a se forma rapid, pentru că plaja de succes este, aici, uriaşă, şi totdeauna artistul s-a luptat cu nevoia de putere. Artistul cinstit moare să-şi simtă puterea în ceilalți, fiindcă el ştie că are o anumită energie a expresiei şi vrea să şi-o traducă în respectul, în recunoaşterea, în adularea chiar a celorlalți. În succes. Cînd e prost, o dă-n partea ailaltă, şi confundă succesul cu puterea însăşi, o vrea pe-aia. Cei din cinema suferă, în bună parte, de zona asta maniacală a puterii, or, dacă nu, sînt supuşi celeilalte mari probleme a omului, care e complexul sexual. Sigur, e drastic, dar eu asta cred. Față de

celelalte arte, cinema-ul are un dezavantaj. Acela că e prea direct. Marii complexați, în celelalte arte, au fost totdeauna obligați de materia expresiei lor, de materialitatea mijloacelor, la o elaborare şi deci la un efort de construcție, de sublimare, care transcede. Cinema-ul îți oferă şansa ca tot ceea ce-ți trece prin minte să şi poți face. Ca şi computerul. Ori eu nu cred în formula de artă în care totul e aşa de uşor. Că, slavă Domnului, toată lumea ştie ce greu e să pui pe hîrtie chiar lucrurile pe care le gîndeşti şi le crezi şi care-ți sînt limpezi. Infern! Cred că o artă care îți oferă chestia asta, şi mai ales ți-o oferă din ce în ce mai tare dacă ai bani, nu prea mai e artă, are ceva necurat la mijloc. Repet, vorbesc de ăia buni, nu de meseriaşi, cum nici de genii. Cred că şi-a băgat Dracul coada şi-i păcăleşte că sînt artişti, prin ispita faimei.

C.C.B.-M.: *„Vrăjitoarea din Endor îşi vinde minunile la metru", cum spunea Andreev...*

A.D.: Am simțit-o de mult şi am o mulțime de exemple. Părerea mea e că Pintilie a căzut în chestia asta acum. Pintilie nu e genial pe film, el fiind cu adevărat genial, altminteri, pe teatru. Or, băgîndu-se în film, n-o face decît de asta, pentru a-şi cîştiga notorietatea pe care o merită. Şi ştie că notorietatea n-o mai poate obține acum decît ca Orson Welles. Nu poate, nu mai are vreme să obțină notorietatea pe care o merită, ca Brook, tîrîindu-se în nişte hăinuțe de cîrpă şi alergînd prin Africa după şamani. Şi să i se rupă. Nu, îi pasă, deci şi-a băgat Dracul coada. El e un uriaş artist şi munceşte de cincisprezece ani la un podium... Misterul nu iese pe film; ambiguitatea, misterul existențial nu are cum să-ți iasă pe film. Pe film îți iese ceva ce nici o altă artă nu poate produce: groaza, horror-ul. Misterul, în film, ca în orice artă se întîmplă la nu ştiu cîți ani odată, şi – ca-n orice artă – nu dă reacție la prostime... Uite, mi-aduc aminte că am văzut odată, la Paris, într-o seară, într-o vitrină, farfurii făcute de Picasso. O vitrină întreagă de farfurii. M-am crucit. Farfurii ca toate farfuriile. Păi, ori faci farfurii şi le dai de pomană, la toată lumea, ori faci... Asta e eterna primejdie a artistului, să se lase pe mîna unui soi de exploatare a numelui... Şi cam asta simt eu şi cu cinematograful că-i situația. Vezi, eu cînd am auzit că Pintilie a tăiat douăzeci de minute din **Balanța** ca să încapă la Cannes, m-am îngrozit. A, c-a ieşit mai bine după, asta e altceva... Da' să tai tu din viziunea ta, ca să-ncapă în metrii altora... Ce-ar fi să tăiem o jumătate de metru sau doi metri din Coloana lui Brîncuşi ca să...

C.C.B.-M.: *Ca s-o ducem la Tokyo...*

A.D.: Nu, că nu trece pe sub Arcul de Triumf... Nu se poate... După aia vine arabul şi zice „dau la tine bani, faci la mine una mai mică“... Asta e. Mie totdeauna filmul mi-a dat impresia asta. Foarte rare sînt situațiile drepte, de respect. Or, o artă care nu atinge şi zona asta, de respect, ca la biserică, e... cel puțin suspectă.

E greu. În vremea asta, pentru artele astea care au de-a face cu costuri foarte importante, e foarte greu.

C.C.B.-M.: *Adică, vrei să spui că e o criză a conținuturilor, mai degrabă decît a formelor, a limbajelor?*

A.D.: Domnule, ce să mai spui, comerțul le mănîncă. Efectiv. Şi pe urmă iar o luăm de la cap, iar cu protestatari, iar cu artistul sărac, iar vin comuniştii. Artistul sărac, care nu se vinde, care vrea să facă pentru popor. Că asta e şi prima senzație, serios, nu glumesc deloc. Eu însumi vreau să lucrez pentru popor, pentru un popor de cinci-şase inşi, dar pentru popor, nu pentru ăla care zvîrle cu banii şi stă cu burta plină...

Şi atunci, din sărăcie, din amețeală, din politică, din atîtea determinări, o luăm de la capăt. Şi singura şansă e să ieşi. Să țîşneşti undeva din toate determinările astea, nu să te retragi în turnul de fildeş, nu, să țîşneşti din ele. Criza asta de care ziceți voi, şi vorbeşte toată lumea, chiar asta este, nici nu mai contează că o simți în forme sau în substanță. Pe mine ceea ce mă îngrozeşte la criză este altceva: nu atît ea, ci ca nu cumva, în spațiul nostru geografic, să nu reluăm o experiență deja tristă, să nu fierbem un zaț...

C.C.B.-M.: *Dar despre teatrul de televiziune, despre el ce crezi? Între teatru şi film, pare un fel de struțo-cămilă...*

A.D.: Nu. Nu cred în asta. Dincolo de fascinația tehnică a începutului, cu ciobanul care sta în vîrful muntelui şi asculta *Simfonia a IX-a*, e ceva complet fals aici, între televizor şi teatru. Omul este aşezat, în singurătatea lui, în poziție de judecător. Or, asta nu are nimic de-a face cu teatrul. În secunda în care arta acceptă această bază, în care cineva oferă, dă, şi altcineva primeşte, greşeala e totală şi actul artistic mort. Nu se poate, ca idee, nu ca metodă de lucru. Nici un dialog nu se poate produce. Televizorul e o chestie total infantilă, de aia cei mai cinstiți cu el sînt copiii. Or, nicăieri în lumea asta nu există o televiziune supusă copiilor.

C.C.B.-M.: *Deci teatrul TV nu există?*

A.D.: Ca artă, nu. Ca artă e o păcăleală. Are o mare importanță socială, o zonă de mare importanță culturală, informațional-formativă, dar ca artă nu... Ca şi teatrul radiofonic. Vezi Llosa cu **Mătuşa Julia şi condeierul**.

M.R.: *Să ne întoarcem însă la tine... Ai un fel al tău de a resimți criza?*

A.D.: Totdeauna am considerat că sînt un paratrăznet bun, mi-a plăcut să fiu la mijloc, unde e bătaia, acolo să mă vîr. Primejdia pe care o resimt eu, o trăiesc eu, are de-a face cu dezvoltarea spiritului critic. Dezvoltarea spiritului critic şi analitic, pe care nu avem cum s-o negăm, te îndepărtează, mă îndepărtează de ceea ce cred eu că trebuie să fie teatrul. O anumită tendință de a te da de-o parte pentru a-ți ascuți şi a-ți focaliza vederea te pune în imposibilitatea de a mai lucra. Teatrul e o chestie în care trebuie să fii obligatoriu înăuntru, poți să fii prost, poți să fii mediocru, dar e obligatoriu să fii înăuntru.

Asta nu e Caragiale, că uite, facem bucla şi ajungem de unde am plecat. Caragiale nu e aşa. El nu este în afară, niciodată, nu se dă de-o parte. Cine spune că el e în afară, că nu e implicat, greşeşte profund, nu înțelege ceva esențial. El e totdeauna acolo, înăuntru, şi vede tot, de aia e genial. Vede şi cu ochiul pineal. Şi poate să şi spună, ceea ce... e uriaş. Şi e pătimaş. Ca şi Cioran, care dacă n-ar fi fost pătimaş, în țara aia fără patimă, n-ar fi făcut nimic. Taie cu of, cu oftică. Aşa şi nenea Iancu.

C.C.B.-M.: *Ultimele tale două spectacole, Fundoianu şi Caragiale, sînt făcute în săli normale, însă tu ai folosit spațiul scenic într-un mod elaborat şi... deschizător, aş zice. Care crezi că e raportul actual între teatru şi spațiul teatral? Sînt tot felul de rupturi aici, simți un refuz?*

A.D.: O să vorbesc iarăşi numai despre ce mi se întîmplă mie. Nu vine, la mine, în nici un caz din refuzul spațiului, sau din negarea lui. Refuzul, negarea, cu furia ei supremă, de frondă, aia cînd nu primeşti publicul – a făcut-o Grotowski, îi tria la uşă, tu da, tu nu – toate astea sînt, de fapt, tot forme de spectacol. La mine vine dintr-o nevoie disperată de a încerca să-mi traduc ce simt. Problema se naşte atunci cînd descopăr că pentru a mă exprima am nevoie de tot felul de lucruri materiale: adăpările spațiului oferit, prin mijlocirea unei scenografii, sau a unei modalități non-convenționale se reduc, în esență, la simpla problemă a alegerii locului. Eu nu pot să-mi aleg un loc anume. Şi atunci începi, mai pui o pînză colo, mai scoți scaunele... Şi, uite aşa, o iei la vale pe scară precum căruciorul din **Potiomkin**...

Ca să fac o mărturisire, fără să nu recunosc importanța majoră a concepției plastice a actului teatral, aş zice că am sentimentul, atunci cînd mă aflu în fața unei viziuni plastice perfecte, superbe, că în mod obligatoriu trebuie să renunți la ea. Teatrul, la ora asta, pe plan mondial, este 90% scenografie. Nu mai e întîlnirea dintre oameni, ca în ’70: noi sîntem nişte oameni şi vrem să vă spunem ceva. O fi ceva aici, dar atunci să se afirme scenografii. Eu aş fi

de acord cu asta, cu scenograful, ori coregraful mare (că şi dansul, cum spuneam, a acaparat scena), să mă angajeze pe mine să-i fac ceva... în spectacolul lui... Şi atunci apare adevărata întrebare: ce fac eu la teatru? E o întrebare absolut reală. Textul zice aia, că textul se poate verifica, imaginea plastică e construcția asta superbă... Eu ce fac?...

A, mi-a venit o parantează... Ăsta e şocul lui Valentin Silvestru despre **... au pus cătuşe florilor...**, că după ce a văzut spectacolul a citit piesa. El a crezut, că mi-a povestit de trei ori, el a crezut că a venit unu', Hausvater, care s-a apucat să-i dezbrace pe ăştia, aşa, ca să urle tîrgu'. Silvestru are un respect profund, că recunoaşte sau nu, față de text. Şi, citind piesa, se trezeşte că ăla, Arrabal, scrie acolo asta, adică ce se întîmplă acolo, pe scenă.

M.R.: *Dar să revenim...*

A.D.: Da. N-o să mă apuc acuma şi eu cu mitul ăla cu... în străinătate e aşa şi pe dincolo... Dar în străinătate scenografii sînt foarte tari, determină spectacolul. Adică eu, ca director, dacă am doi scenografi cap de afiş, recunoscuți, dar recunoscuți, am rezolvat problema reală a producției teatrale... Doar că reflexul teatral care se resimte, încă, este ăla din '70, cu primatul regizorului. Asta e la suprafață. Mai ține ce mai ține, în amintirea structurii ăleia de beton, a anilor '70, cu pilonii Strehler, Brook etc... Structura aia creată din ceva foarte cinstit, fiindcă era pe bază de sărăcie.

M.R.: *Deci şi de libertate maximă...*

A.D.: Se pare că-i obligatoriu... Nu-mi place deloc ideea asta, nu-mi face nici o plăcere s-o recunosc. E teribil de scîrboasă. Nu-mi place deloc ideea că atunci cînd mi-e foame gîndesc foarte bine... Dar în acelaşi timp nu pot să o neg... Nu-i nici o metaforă: după ce-am mîncat, mie îmi vine să joc rummy, şi pe urmă, ca supremă împlinire, să înot. Abia după aia, să citesc o carte... Sigur, asta nu înseamnă că trebuie să ne înscriem în PSM, ca să fim săraci, ferească Dumnezeu!

C.C.B.-M.: *Deci, în visurile tale frumoase, de recuperare a motivației prime, a lutului primordial, trebuie să înțeleg că îți doreşti să montezi într-un alt spațiu, care să nu fie nici teatru, nici studio, ci...*

A.D.: Nu, nici vorbă. Am un respect profund față de sala de teatru, față de scenă... Nu, tocmai asta spuneam, că fenomenele astea sînt, cel puțin în ceea ce mă priveşte, expresia unei neputințe. Încerc, adică, să-mi traduc nişte

senzații, sentimente, gînduri, văd că nu pot aşa, nu pot altminteri, şi atunci zic: ia hai să dărîm nişte pereți... Ca să mai fac o metaforă, e similar cu manevra pe care o fac puştanii cînd cîntă rock. Faptul că nu ştiu să cînte foarte bine, să-şi stăpînească instrumentele, e ascuns de mijloacele de amplificare. Faptul că ceea ce auzi îți rupe urechile, tot îți produce ceva, tot acționează fizic, asupra ta...

M.R.: *Măcar un transfer de energie imediată...*

A.D.: Da. Aşa... că nu cred că eu refuz sau neg spațiul convențional. Ba, mai mult, ştiu că un lucru nu poate fi făcut, în aceeaşi ordine de idei, plecînd de la un spațiu, adică gîndind deja de la scena pe care o ai la dispoziție, la care-i textul, la care-i distribuția... totul e fals. Nu, totul trebuie să se lege, din nucleu, de un anume loc. Or, aici apar orgoliile, vanitățile noastre chiar: sigur că locul ăla trebuie să fie în Bucureşti, sigur că locul ăla trebuie să fie în centru, ca să ai maşini, sigur că trebuie să fie cald, şi sigur că trebuie să fie lume. Şi, în momentul ăsta te trezeşti că lucrul ăla despre care vorbeam la început, grăuntele, lutul primordial, e aşa de departe, înecat între atîtea determinări, că nu mai ai drum invers, de la efect la cauză. Şi ăsta nu mai e teatru. E total fals.

Aşa că, în privința spațiului, am credința că teatrul cinstit are puterea să reziste, să se exprime, ca şi poezia, în forma lui cea mai clasică...

M.R.: *Cea mai convențională.*

A.D.: Da, ca sonetul. Au, amîndouă, această energie conținută care nu le obligă, cel mult le determină pentru o scurtă vreme, să-şi schimbe haina.

M.R.: *Bine, dar atunci de unde criza, numai din modă?*

A.D.: Nu, din conjunctură. E o artă conjuncturală, ce să-i faci. Fiindcă nu rămîne. Fiindcă nu poți să aştepți, adică „lasă, n-ați priceput-o voi, o s-o priceapă alții“. Dacă n-ați priceput-o voi, s-a terminat. Sînt obligat să mă exprim acum. Aici e neputința. Şi dilema care mănîncă orice creator în teatru şi de-aia foarte mulți fug mîncînd pămîntul. E mult mai simplu să-ți tragi elucubrațiile şi neputințele la xerox, la cinema. Ai tras-o pe peliculă, şi-o arăți peste douăzeci şi cinci de ani. Da' dacă e ceva?!

Uite aşa apare disperarea, că trebuie s-o rupi acum, viu sau mort, dar acum... Şi te umpli de furie. Pe mine asta m-a blocat, doi ani de zile. Furia cu care se face. Furia e utilă, în anumite momente, dar numai în social, asta e.

M.R.: *Furia, deci, şi confuzia, ar fi definitorii atît pentru peisajul social, cît şi pentru cel artistic, spui tu. Dar în artă furia provoacă tocmai confuzie...*

A.D.: E un lucru destul de subtil, care trebuie văzut însă limpede. Nu e o problemă de opțiune, ci de asumare. Chiar cu riscul ăsta, de care vorbeam mai înainte, că noi repetăm o experiență, dar asta e experiența, cu sărăcie, cu frig... O fi ea violentă, dar asta e. Or, noi ne ocupăm de violența holocaustului... De violența din al doilea război mondial. Iertați-mă, dar e, văzut invers, acelaşi lucru ca bau-baul cu bomba atomică pe care ne-o servea nenea Nicu. Cum dădea frigul, el venea cu bomba atomică, cu pericolul nuclear în Balcani... Aşa ne arde şi pe noi grija acum cu Holocaustul! Aici e artistul pervers, tocmai pentru că nu-i în stare să-şi împingă perversiunea într-o zonă... naturală.

M.R.: *O funcționalizează...*

A.D.: Nici măcar, o internaționalizează. Europenizarea obligatorie aşa e înțeleasă, la ora asta, de către artistul român. Trebuie, care va să zică, să ataci o problemă europeană. Problemele europene fiind foarte simple: xenofobia, handicapații şi fotbalul. Dar dacă mîine faci o piesă cu fotbalul, toată lumea zice că eşti tîmpit. Cu toate că există zeci de piese „europene“ cu fotbalul, care e un fenomen adevărat, viu... Noi am ales-o cu holocaustul, e mai... grav... Şi cu eroii noştri, cu Stalin... Dacă n-am apucat-o cu **Don Carlos**, dacă n-am reuşit să facem din **Apus de soare** un **Don Carlos***,* ne dăm în dosul lui Stalin... De frică să nu ajungem să facem teatru pe „cartiere“. Dar teatrul, într-o mare măsură, şi chiar în istoria lui cea mai adîncă, e pe cartiere, aşa e felul lui... *Commedia dell'arte* era pe piețe, pe cartiere, de la oraş la oraş... Nu era pe comunitatea europeană. Nu e un naționalism brutal, ceea ce spun eu aici, e doar o nevoie puternică de normalitate. Asta e, probabil şi una din nevoile pe care le resimt cel mai acut, nevoia de normalitate.

M.R.: *Bine, dar normalitatea e ceva destul de depărtat, pare aşa... un soi de ideal...*

A.D.: Atîta timp cît îmi pun problema, eu scap, ştiu că scap. Că mă costă ieşirea asta din confuzie, că mă costă ani... Dar, dacă-mi dă Dumnezeu sănătate, ştiu că o să scap, chiar dacă mă apucă pe la cincizeci de ani. Fiindcă refuz să mă mint, şi mă țin de asta. Nici de soclu de statuie, nici de contracte mai ştiu eu unde... Că dacă te ții de astea, vine plata, mai devreme sau mai tîrziu. Şi vine aşa de dur... Trebuie să fii prost să nu te uiți în spate şi să nu vezi: toți artiştii sînt supuşi aceleiaşi uriaşe primejdii, banul. Indiferent de talent.

Noi am fost şi o să rămînem săraci. Asta e. Dar ca să-ți asumi chestia asta necesită un asemenea efort, ca să razi tentația asta a banului ori ca să sari din ea, şi de multe ori efortul ăsta dă în stupid. Dar e un risc pe care ți-l asumi. Atuncea vine întrebarea: pentru ce fac eu chestia asta? Pentru ca să aflu de ce m-am apucat eu de teatru. Fiindcă dacă teatrul devine pentru mine o meserie, atunci, în acea secundă, eu îmi descopăr o altă meserie mult mai bună şi mai rentabilă. Totul e să mă lămuresc cu mine. Aici nu e loc de ambiguitate. Ambiguitatea neexprimată a opțiunii e lucrul cel mai cumplit.

Tompa Gábor: Divan pe teren neutru

(mai 1993)

Scurtă prezentare

Născut la Tîrgu Mureş în 8 august 1957.

Studii

Institutul de Teatru şi Film, Bucureşti, Regie de Teatru, promoția 1981.

Activitate profesională

Începînd din 1990 este director al Teatrului Maghiar de Stat Cluj.

Spectacole montate (selecție)

În România

Ce zile frumoase! de Samuel Beckett, Studioul Casandra, 1979
Tango de Slawomir Mrożek, Studioul Casandra, 1981
Ivan Vasilievici de Mihail Bulgakov, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1982
Zoo Story de Edward Albee, Teatrul Național, Tîrgu-Mureş, secția maghiară, 1982
Meşterul Manole de Lucian Blaga, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1982
Piotr Ohey de Slawomir Mrożek, Teatrul Național Tg-Mureş, secția maghiară, 1983
Ivan Vasilievici de Mihail Bulgakov, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 1983
O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1988
În stație de Gao Xing-Jian, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1989
Cum vă place de William Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1991
Cîntăreața cheală de Eugen Ionescu, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1992
Visul unei nopți de vară de William Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1992
Neînțelegerea de Albert Camus, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1993
Woyzeck de Georg Büchner, Teatrul Bulandra, Bucureşti, 1995
Cabala bigoților de Mihail Bulgakov, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1995
Opereta de Witold Gombrowicz, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1996

Hamlet de William Shakespeare, Teatrul Național, Craiova, 1997
Troilus şi Cresida de William Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1998
Sfîrşit de partidă de Samuel Beckett, Teatrul Maghiar de Stat,Cluj, 1999
Mizantropul de Molière, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2000
Karol de Slawomir Mrożek, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2001
Julieta de Visky András, Teatrul Maghiar de Stat Cluj în coproducție cu Teatrul Thalia din Budapesta, Ungaria, 2002
Play de Samuel Beckett, coproducție Teatrul Thalia, Budapesta şi Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2003
Gîndacii de Stanisław Witkiewicz, Teatrul „Radu Stanca“, Sibiu, 2003
Jacques sau supunerea de Eugen Ionescu, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2003
Ce zile frumoase! de Samuel Beckett, Teatrul de Comedie, Sala Studio, 2004
Ubu înlănțuit de Alfred Jarry, Teatrul de Comedie, Sala Mare, 2004
Aşteptîndu-l pe Godot de Samuel Beckett, Teatrul „Tamási Áron“, Sfântu Gheorghe, 2005
O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2006
Discipolii de Visky András, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2006
Regele Lear de William Shakespeare, Teatrul Național, Cluj, 2006
Vinerea lungă de Visky András după Imre Kertesz, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2007

În străinătate

Cîntec pentru Phaedra de Per Olov Enquist, Teatrul Național din Skopje, Iugoslavia, 1987
Woyzeck de Georg Büchner, Teatrul din Novi Sad, Iugoslavia, 1990
Neînțelegerea de Albert Camus, Teatrul Szigligeti din Szolnok, Ungaria, 1991
Maurii de J. Székely, Teatrul Cetate, Gyula, Ungaria, 1991
Hamlet de William Shakespeare, Tramway Theatre, Glasgow, Marea Britanie, 1994
Cîntăreața cheală de Eugen Ionescu, Théatre de l`Union, Limoges, Franța, 1996
Neîntelegerea de Albert Camus, Akademietheater, Viena, Austria, 1997
Tango de Slawomir Mrożek, Pesti Színház, Budapesta, Ungaria, 1997
Angajare de clovn de Matei Vişniec, Teatrul Auersperg Fünftzen, Viena, Austria, 1997
Prețioasele ridicole de Molière, Teatre Alegria, Barcelona, Spania, 1999
Tango de Slawomir Mrożek, Teatre Lliure, Barcelona, Spania, 1999
Aşteptîndu-l pe Godot de Samuel Beckett, Lyric Theatre, Belfast, Marea Britanie, 1999
Sfîrşit de partidă de Samuel Beckett, Teatre Principal de Palma, Spania, 2000

Tartuffe de Molière, Théâtre de l`Union, Limoges, Franța, 2000
Cîntăreața chealã de Eugen Ionescu, Théâtre Athenée – Louis Jouvet, Paris, Franța, 2000
Aşteptîndu-l pe Godot de Samuel Beckett, Manitoba Theater Center, Winnipeg, Canada, 2001
Regele Lear de William Shakespeare, Teatrul Víg, Budapesta, Ungaria, 2001
Neînțelegerea de Albert Camus, Teatrul Víg, Budapesta, Ungaria, 2002
Trei surori de A.P. Cehov, Staatstheater Freiburg, Germania, 2002
Aşteptîndu-l pe Godot de Samuel Beckett, Teatrul Víg, Budapesta, Ungaria, 2003
Astă seară se improvizează de Luigi Pirandello, Kammerspiele im E-Werk, Freiburg, Germania, 2003
Noul locatar de Eugen Ionescu, Teatrul Nothern Stage Ensemble, Newcastle, Marea Britanie, 2004
Medeea. Cercuri, Teatrul Municipal din Novi Sad, Iugoslavia, 2005

Film artistic
Apărarea chineză, lung metraj, coproducție Ungaria–România–Franța, 1998

Premii şi distincții

1989 - Premiul pentru cel mai bun spectacol pentru **În stație** de Gao Xing-Jian, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj
1990 - Premiul pentru cel mai bun spectacol în Iugoslavia pentru **Woyzeck** de Georg Büchner, Teatrul din Novi Sad
1992 - Premiul UNITER pentru cel mai bun regizor pentru **Neînțelegerea** de Albert Camus, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj
1993 - Premiul pentru cel mai bun spectacol străin al anului în Anglia pentru **Cîntăreața chealã** de Eugen Ionescu, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj
1996 - Premiul UNITER pentru cel mai bun regizor pentru **Hamlet** de William Shakespeare, Teatrul Național, Craiova
1996 - Festivalul Național de Teatru – Ungaria - Premiul pentru cel mai bun regizor
1997 - Premiul Fundației Culturale Romane: „Interferențe“ pentru **Opereta** de Witold Gombrowicz, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj
1997 - Premiul pentru Promovarea Culturii Franceze pentru regia spectacolelor **Neînțelegerea** la Viena, **Tartuffe** din Budapesta, **Cîntăreața chealã** de la Cluj şi Limoges
1998 - Premiul SOROS pentru artă contemporană - teatru
1999 - Premiul Best First Feature la Festivalul Internațional de Film din Salerno, cu filmul **Apărarea chineză**
2000 - Ordinul Steaua României – gradul Cavaler oferit de Preşedintele României, Emil Constantinescu
2002 - Premiul de Excelență UNITER
2002 - „Artist emerit al Republicii Ungare“

*
* *

Asemenea spectacolelor sale, oralitatea lui Tompa Gábor este de o rigoare uimitoare, a cărei culoare spontană – în formulări – pare aidoma reflexelor infinit reverberate pe care le dă marea, cînd te-ai depărtat bine de mal. În pofida dimensiunilor, interviul care urmează a fost poate cel mai uşor de transcris, şi asta, cu siguranță, nu numai din pricina experienței căpătate pe parcurs, cît, în primul rînd, din pricina unei limpezimi speciale a discursului celui în cauză.

Înalt şi brun, Tompa Gábor arunca în jurul său un soi de lumină carismatică, prezența sa elegant aristocratică, atunci cînd e privit mai de aproape, se umple de o căldură blîndă, comprehensivă şi darnică, în care eul e asumat cu o naturalețe şi o luciditate vecină cu modestia. Înainte de orice îți vine să spui că Tompa e *diferit,* dar în româneşte adjectivul are o mare doză de ambiguitate, iar în contextul acestor divane serial, *diferit* ar cădea cu accentul pe prepoziție, *diferit de*; s-ar presupune atunci o judecată sintetică, elaborînd, dacă nu o normă, cel puțin un factor concret, pragmatic, al intercoerenței, pe care noi, cei care am luat interviurile, nu-l putem decît, eventual, intui, aruncînd mingea în terenul cititorului şi, de ce nu, în terenul unei istorii în mers.

Ca întîmplare, interviul a avut şi el hazul lui. Amînat din motive de supraaglomerare reciprocă, el s-a petrecut la începutul lui mai 1993, în Bucureşti, pe cînd Tompa se afla la Teatrul Național, în tratative pentru **Troilus şi Cresida**. Ca să evităm timpii morți şi să-i cîştigăm pe cei vii, am traversat într-o dimineață „*no man's land*"-ul Pieții Universității, cu intenția de a-l răpi cîteva ceasuri pe regizor. Întîmplarea a făcut însă ca, spontan, între Maghiarul clujean şi Odeonul de pe Podul Mogoşoaiei, să alegem terenul neutru al Naționalului însuşi, Adriana Popescu oferindu-ne, cu generozitate, biroul (gol în ziua aceea) al lui Constantin Măciucă, ferit de zgomotul şi vîjîiala obişnuită, din pricina lipsei momentane a proprietarului de drept. Nu după multă vreme aveam să aflăm că recluziunea noastră prelungită între obiectele de mobilier ce-l adăpostiseră, cu decenii în urmă, pe... Sică Alexandrescu, dăduse naştere la tot soiul de bizare brize pe coridoarele impozantei instituții teatrale. Nu puțini vor fi fost aceia care ne-au luat drept ambasadori ai concurenței, trimişi în misiune de tatonare, de ofertă mai avantajoasă, sau pur şi simplu de spionaj, față de proaspătul lor colaborator.

S-a vorbit şi s-a scris, mai ales în ultima vreme, despre spectaculosul „de substanță" al ideilor scenice pe care le propune Tompa, remarcîndu-se, simultan, desăvîrşirea tehnică a angrenajului imagine-joc. Credința pe care am căpătat-o, confirmată şi de cele ce reies din interviul pe care vi-l propunem, este aceea că „mijloacele" au pentru Tompa funcții coaxiale, universul său formal, „stilistica" sa, fiind nu atît o componentă, cît o rezultantă, mereu perfectibilă, însă niciodată o finalitate. Procesul complex al căutării soluțiilor pare a începe şi a se termina, în cazul său, cu o secundă după şi o secundă înaintea săgeții magnetice, vibratorii, a semnificațiilor ultime. Ceea ce este scenic are corporalitate simbolică, ca un dat, dar această corporalitate simbolică e traversată în forță de un flux, de un rost care pleacă din spatele scenei şi soseşte de cealaltă parte a ei, antrenînd iubirea, răspunderea, participarea. Interesant este faptul că acest demers mai degrabă inductiv, presupune, simultan, un patos al răbdării, mărturisitor asupra unei naturi de căutător al zăcămîntului pur, şi o bucurie necurmată a plasticității, ce exclude însă improvizația mîzgălită, obținînd spontaneitatea şi fantezia ca pe o băutură rafinată din cele mai neobişnuite dozaje ale fructelor pămîntului.

Şi mi se mai pare obligatoriu să punem în lumină un concept la care cuvintele şi rostirea lui Tompa te îndeamnă să gîndeşti, fără a-l numi niciodată, anume conceptul, căzut în uitare în ultimele decenii, sau veştejit cu violență şi neînțelegere, de *distanțare.* Distanțarea este un act conştient, de evidentă sorginte metafizică, şi ea presupune numai în mințile vulgarizatoare refuzul participării, ori elitismul parvenit. Distanțarea este atitudinea aceea activ-contemplativă, care focalizează energia spirituală asupra obiectului în globalitatea sa, pentru a surprinde raporturile de *adevăr,* cauzale şi efective: între nucleu şi fenomen, între individual şi aspectual, între ființă şi ființare, între structură şi detaliu. Distanțarea este, poate, forma cea mai operativă, în fond, de asumare a lumii, pentru că ea se justifică, faptic, numai pentru reîntoarcerea amplă şi sistematică *in actio,* în construcție, în mărturisire şi, mai ales, în mărturie. Poziție, prin definiție, reducătoare de entropie, distanțarea este, cred, condiția fundamentală a ritmului, a bunului ritm de respirație al artei, în ceea ce are ea poetic şi nu ornamental, adăugitor sau de autocomentariu mortal. Dintr-o asemenea perspectivă, şi nu dintr-una lirică, se poate traduce corect şi aspirația lui Tompa Gábor către o poetică teatrală în acțiune.

Într-un plan poate mai puțin abstract şi, cu siguranță, mai puțin riscant, se poate vorbi despre distanțare fertilă în cazul Tompa atunci cînd răspunsurile sale ating chestiuni privind viața şi fenomenul teatral de aici şi de aiurea. E uluitor să constați cum, din handicapul obiectiv pe care l-a avut mereu de înfruntat, acela de a face teatru în limba maghiară în România, în vama imaginară oferită de-o prea „relativă“ receptare, şi aici şi acolo, Tompa a reuşit să scoată, de fapt, un mare avantaj. Avantajul unei priviri echilibrate, care surprinde fenomenele în înlănțuirea lor organică, şi vecinătățile în nuanța lor, în devenirea lor osmotică, o privire mai puțin contorsionată de rupturile pe care obişnuim să le acuzăm la tot pasul, creîndu-ne o jalnică logică a discontinuității. E chiar reconfortant să te laşi pradă acestui demers şi să constați cu surprindere că iritările, neliniştile şi chiar multe din revoltele noastre de fiecare zi pot fi privite de dincolo de coaja lor, fără cheltuială de energie în hărțuieli confundate cu marile bătălii. Şi asta tocmai din partea unui artist implicat, cu întreagă dăruire, şi chiar asuprit de chinuitoare responsabilități în conducerea propriului teatru.

Întîmplarea care lucrează parcă după legi mai înțelepte, imprevizibile pentru noi, a făcut ca acest ultim divan, în ordine cronologică, să fie încheiat chiar în ajunul unui turneu mult aşteptat în Anglia, care va uni spectacolele celui dintîi şi celui din urmă dintre eroii acestui mic serial: **Lecția** şi **Cîntăreața cheală***,* ambele de Eugen Ionescu, în regia lui Măniuțiu şi respectiv Tompa, aparținînd Naționalului şi, firește, Maghiarului din Cluj. Nu ştim încă de ce receptare şi de cît ecou se va bucura călătoria clujenilor pe malul „perfidului Albion“. Am îndrăzni, de aceea, să propunem cititorului să vadă în cel de-al cincilea divan un fel de închidere a cercului, dacă nu un fel de concluzie parțială. Cercul nostru fiind unul pur imaginar, el se poate, oricînd, redeschide, în gînd şi în faptă, o clipă mai tîrziu, o părere mai adînc, o temeinicie mai departe.

Miruna Runcan

... ne-am obişnuit atît de mult cu această stare de apocalips, încît ni se pare firească orice eroare...

Miruna Runcan: *Din pricini de distanță (care explică, dar nu scuză) am văzut foarte puține dintre spectacolele tale. Dar l-am văzut, cred, pe cel dintîi.* **Woyzeck** *de la Sfîntu Gheorghe, şi, fireşte, am văzut* **Cîntăreața cheală***, al cărui succes de presă şi de public a fost răsunător. Deosebirea stilistică dintre ele mi se pare evidentă, şi ar fi interesant de ştiut dacă ai urmat o traiectorie de la început stabilită, sau dacă demersul tău spectacologic şi-a creat corecții pe parcurs...*

Tompa Gábor: Woyzeck a fost pus în scenă cînd eram în anul al III-lea de facultate şi e bine să amintesc că mai toate spectacolele mele din vremea începutului erau îmbibate de un politic care în anii aceia era un fel de „rău necesar“. Orice s-ar spune astăzi, acest „rău necesar“ a dat naştere pe atunci unor capodopere teatrale; toată perioada ’70–’80 a fost foarte fructuoasă, e destul să ne gîndim la opera lui Ciulei, Pintilie ori Harag (unul dintre oamenii cu care am stat multe zile şi nopți, tot vorbind despre teatru, şi a cărui lipsă o resimt acut şi azi).

Pe de altă parte, mi-am început munca printr-o încercare de a găsi o modalitate, o poetică personală în teatru. Concepeam teatrul ca pe o poezie aparte a imaginii, iar primele mele spectacole aveau nevoie de nişte imagini emblematice, de început şi de final, fără de care nu mă puteam apuca de treabă. Ştiu că **Woyzeck** a pornit de la imaginea unei ființe expuse într-o vitrină, încă din holul teatrului: într-o lume cu sistemul de valori răsturnat, unicul om normal este obiect de muzeu, expus ca a opta minune a lumii. Exact peste zece ani am pus din nou piesa, în Iugoslavia, la Novi Sad, însă în cu totul altă cheie: dacă la Sfîntu Gheorghe, în 1980, mă interesase un mecanism milităresc care zdruncină, desființează personalitatea individului care-ar dori să iasă din uniformizarea generală, în 1990 m-a interesat mai mult individul însuşi, ceea ce se petrece înlăuntrul lui, transformările lui sufleteşti. Deci, ca să mă întorc la întrebare, dacă putem vorbi despre o traiectorie, ea ar putea fi rezumată cam aşa: la început m-a interesat mai mult relația dintre individ şi putere, dintre intelectual şi mecanismul politic care-i zădărniceşte încercările de a fi liber. Apoi, din ce în ce mai mult, m-a interesat omul. Dacă am ajuns la **Cîntăreața cheală** în forma aceasta, este pentru că eu cred că unica atitudine pe care o putem avea atunci cînd lumea arată aşa cum arată, este aceea de iertare. Drumul meu ar fi deci unul de la critica încrîncenată la un soi de înțelegere asupra relațiilor umane.

C.C. Buricea-Mlinarcic: *Ți-ai început deci cariera teatrală sub semnul unei tensiuni politice despre care spuneai, şi e foarte adevărat, că a dat opere de referință la noi. Astăzi se simte însă o tendință în Occident de a face teatru scriind, dar şi montînd, cu accent pe evenimentul imediat, ori cu o oarecare prelucrare meditativă, dar foarte „ancorat". E o modă a pieselor despre Hitler, Stalin, despre căderea zidului Berlinului, despre mai fiecare dintre evenimentele care zguduie suflarea contemporaneității. Mai crezi în utilitatea unei asemenea formule, în oferta ei?*

T.G.: Nu, înțelegeți-mă bine. N-am crezut niciodată într-o asemenea formulă de teatru, a evenimentului la zi, a actualizării banale şi vulgare. Cred că spectacolele mele cele mai bune din perioada despre care vorbeam mai înainte erau dincolo de aşa ceva. „Răul" politic era unul necesar pentru a avea un strat foarte profund de împotrivire: uneori era chiar indiferent dacă un artist sau altul îl intenționau, dacă ei gîndeau aluziv; publicul selecta şi gîndea aluziv, printr-o mişcare naturală de reacție la lume. Spectacolele valoroase conțineau însă anumite modele ale conviețuirii umane, dublate de o critică politică; care însă, în cele mai bune cazuri, nu avea nimic vulgarizator într-însa, nimic imediat. Vedeți, eu cred că nu putem face un spectacol de teatru care să nu conțină o viziune, de fiecare dată globală, asupra lumii în întregul său, asupra problemelor fundamentale ale omului în ființa sa.

În măsura în care politicul face parte din zona problemelor fundamentale ale omului, înglobat într-un sistem, de gîndire şi estetic, care vizează întregul, în această măsură, şi numai în ea, politicul are şansa de a spune ceva. Eu cred că formula lui Grotowski este cea mai redusă, cea mai esențializată şi, în consecință, cea mai puternică în a defini regia: el spune că regia este „o concepție despre lume exprimată prin mijloacele specifice ale limbajului teatral şi articulată ritmic".

M.R.: *Vorbeai despre necesitatea de a avea imaginile fundamentale, cea de debut şi cea de final a unui spectacol. Aş traduce asta în două feluri*: *pe de-o parte că, avînd coperțile, între ele se petrece un soi de arc electric al viziunii asupra textului, implicit asupra lumii. Pe de altă parte, reiese aici că ai un anumit apetit față de vizual, față de zona plastică a teatralității. Mi se pare deci obligatoriu să te întreb dacă pentru tine imaginea teatrală are prioritate în fața textului rostit.*

T.G.: N-aş putea spune că există o prioritate a vreunui mijloc asupra altuia în spectacolul de teatru. Pentru mine totul este imagine scenică. Imagine poate fi şi un om pe un scaun, pe o scenă goală, şi ea poate fi extraordinară. Textul dramatic ascunde, la nivelul narativ, în operele marii dramaturgii, mituri fundamentale. În acest sens, cred că nu povestea contează. Imaginea teatrală este un dat specific, tot astfel cum în cinematograf e specifică

fotograma. De ea nu se poate face abstracție. Această dimensiune convențională construieşte enorm pe imaginația spectatorului. Dacă pe o scenă absolut goală laşi doar actorul sau grupul de actori, poți sugera orice, să zicem, de exemplu... sala de încoronare a lui **Richard III**. Dacă filmăm aceeaşi scenă nu va ieşi nimic, decît scaunul, sau un om. sau mai mulți oameni. Există o relație profundă, o relație de adîncime, între artist şi mijlocul specific al artei sale, fără de care artistul nu se poate defini, nu se poate exprima coerent. De aceea disputa asta cu privire la primatul textului, la primatul literaturii dramatice, mi se pare absurdă. În literatură, stratul determinant al operei nu este lumea obiectuală: eu citesc nişte litere şi lumea obiectuală îmi apare, ca proiecție, în minte, în stratul nedeterminat. În schimb, în teatru, lumea obiectuală este stratul determinant. Eu nu pot filma sau monta **Lacul** lui Eminescu filmînd sau sugerînd un lac, pentru că aş produce astfel intersecția unor straturi incompatibile, adică o vulgarizare nepermisă.

M.R.: *Înțeleg deci că o funcție esențială în acest raport de adecvare cu mijlocul specific al artei teatrale este punerea în funcție a imaginarului spectatorului.*

T.G.: În orice manifestare artistică, imaginea este ambivalentă sau plurivalentă. Numai în circulația rutieră semnele, imaginile sînt monovalente, n-au parte de interpretare, altminteri ne-am ciocni unii de alții pe autostradă. Chiar dacă nu vrem, chiar dacă încercăm să reducem din spectrul de semnificații al unei imagini, pe scenă ele tot îşi păstrează ambiguitatea sau semnificația multiplă. Să mă întorc la **Woyzeck**, care era conceput ca un panoptic al activităților inutile, ca un ritual milităresc al actelor fără semnificație, fără scop, aşa cum era întreaga viață în „lagărul“ din est. Acolo era o scenă în care Andres şi Woyzeck tăiau nuiele pentru căpitan. Imediat am asociat asta cu mitul lui Sisif. Am tradus acest motiv într-o scenă de cinci minute în care cele două personaje stăteau pe marginea scenei, într-un cap şi-n celălalt al ei, şi, pe un ritm de marş militar dat de nişte soldați care erau în spate, nevăzuți, unul porneşte spre celălalt, toarnă apa din găleata pe care o avea în mînă în găleata celuilalt care era goală, şi apoi invers. Mecanica acestei imagini repetitive cred că funcționa în mai multe straturi, ea se impunea imaginarului oricărui fel de spectator, fără să ducă, obligatoriu, cu gîndul la Sisif, dar conținînd motivul şi imprimînd o stare.

O altă caracteristică a semnului teatral, pe lîngă ambivalența sa e dată tocmai de faptul că nu se poate traduce prin altceva. Tradus în cuvinte semnul teatral devine loc comun, ca şi în pictură. Funcția referențială a limbii naturale nu e capabilă să transfere imaginea teatrală în imaginarul cititorului. În paranteză fie spus, de asta nici nu cred că o

cronică de teatru este cu adevărat operantă față de relația spectacol-spectator. Genul care ar putea conserva ceea ce e funciarmente pieritor în teatru ar fi eseul, şi nu cronica.

C.C.B.-M.: *Un eseu teatral ar fi deci superior imaginii video?*

T.G.: Pe de-o parte da, dar asta depinde de tehnici. Fiindcă am citit şi eseuri despre spectacole pe care, după aceea, le-am văzut, şi nu conțineau nimic din interpretarea eseistică...

C.C.B.-M.: *Plecînd de la ceea ce numeai mai înainte dimensiunea convențională a teatralității, spune-mi ce crezi despre virtuțile scenei italiene şi despre tendințele de a sparge acest spațiu prin opțiunea pentru „locurile nonconvenționale“? Care e perspectiva?*

T.G.: În primul rînd, cred că relația teatrului cu spațiul este fundamentală. Nu cred că există spații convenționale şi spații neconvenționale. Şi pe scena italiană putem crea spectacole cu virtuți neconvenționale, şi pe coridorul unui hotel putem să ajungem la efecte de o convenționalitate evidentă. Eu, de exemplu, nu pot începe repetițiile dacă nu ştiu clar de tot cum arată spațiul, şi de asta sînt totdeauna foarte uimit cînd văd regizori care au trecut deja la mişcare fără să cunoască felul în care va arăta decorul. Spațiul e unul dintre cele mai importante mijloace de comunicare din spectacol, dar care nu poate funcționa independent de el. Există de exemplu decoruri aşa zis emblematice, dar care nu-şi găsesc mai apoi justificarea în raport cu spectacolul. Acolo e vorba de o metaforă afişată. Decorul viu al unui spectacol se justifică pe parcursul acestuia, şi nu independent, pe deasupra spectacolului.

M.R.: *În acest secol, simultan cu procesul de definire şi concentrare a artei regizorale, s-a petrecut şi un proces de autonomizare, ciclic aş zice, al scenografiei. E un fel de război pulsatoriu, nu există generație în care semnele acestei lupte pentru independență-dependență să nu se facă văzute ori auzite, în acord cu stilisticele şi esteticele momentului. Care este tipul de scenograf pe care îl agreezi, cu care ți-a plăcut să lucrezi, cu care te-ai înțeles, chiar particularizînd, nominalizînd?... Şi, ca să ne întoarcem la anterioara întrebare a lui Cristian, tu ai simțit această nevoie de ieşire a teatrului în stradă, sau în afara cutiei italiene în orice caz?...*

T.G.: Simt această nevoie numai în măsura în care implicarea spectatorului într-un anumit spectacol are o relație obligatorie cu spațiul. Cu un anume spațiu, cu o anume viziune asupra lumii. În sine nu simt o asemenea

nevoie, fiindcă eu, în general, am încercat să fac spectacole în spații foarte diferite, şi nu de azi de ieri. Lucrînd însă într-un teatru al cărui spațiu dat este dintre cele mai convenționale, Teatrul Maghiar din Cluj, am făcut asta prin adaptare. În ’89, de exemplu, am adus publicul în scenă, nu ştiu dacă pentru prima dată sau nu, dar oricum printre primii, cu cortina de fier trasă, la piesa chinezească **În stație**. Piesa e un fel de **Godot** al lumii socialiste, şi nu am adus publicul acolo pentru că nu aveam studio, cum se mai face adesea, ci pentru că spațiul pe care l-am gîndit era unul de „dincolo de cortina de fier“, din care nu se mai poate ieşi. A fost un fel de presimțire, care merită povestită: în piesă e un personaj care se numeşte „bărbatul tăcut“, între celelalte personaje care aşteaptă un autobuz care nu mai vine, ore, zile, ani... Noi am transformat personajul acela într-un artist, într-un pianist, şi spectacolul vorbea despre forța artei de a sparge orice barieră. Spectacolul se termină cu acest personaj care începea să cînte, şi care reuşea astfel să ridice cortina de fier. Publicul vedea dincolo un hău, sala propriu-zisă, goală şi întunecată, iar personajele porneau către această zare incertă şi se aşezau pe marginea scenei, la fosa de orchestră, ca pe marginea unei prăpăstii, în fața unui viitor nedeterminat; lucrul care astăzi se dovedeşte foarte concret, foarte adevărat. Personajele nu ştiau ce să facă cu această libertate cîştigată, şi lumea noastră la fel.

Ar fi bine să ne referim, interpretînd foarte exact, la conceptul lui Brook de „spațiu gol“, care nu însemna neapărat scena fără decor. Cu toate că poate cele mai interesante spectacole ale timpului nostru au fost făcute în spații cu decor absent, simpla dispariție, momentană, a decorului nu poate presupune automat şi că spectacolul e bun. Atunci cînd, în spațiul fără scenografie, spectacolul e foarte pregnant, asta înseamnă pur şi simplu, că spațiul acela s-a umplut... de idee. De aceea, nu există pentru mine spațiu convențional sau neconvențional, ci numai spațiu teatral. Şi orice fel de spațiu poate deveni teatral dacă e încărcat de idee. Am văzut, de exemplu, un spectacol de teatru foarte puternic, făcut de un regizor de mare calitate, Dusan Jovanovic, şi era un spectacol antic făcut în timpul unei curse de avion de la Belgrad la Nicosia. Sau în Palie, în fosta Iugoslavie, de cîțiva ani s-au ținut nişte festivaluri foarte interesante, inițiate de Liubisa Nistic - *Shakespeare Fest*, *Molière Fest*, ş.a.m.d. Acolo există un lac, şi pe lac am văzut un **Othello**, într-o Veneție inventată în mijlocul lacului, publicul stînd pe o punte.

Principiul de a scoate publicul din sala de spectacol a părut revoluționar, fără să producă o revoluție reală, pentru că formele străvechi de teatru, cele de natură ritualistică, nu s-au conservat în Europa, şi a fost, într-un fel, reactualizată aşa sărbătoarea teatrală. **Trilogia** lui Andrei Şerban este, într-o bună măsură, o reconstituire a teatrului vechi, ritualic, aşa cum, cred eu, tragedia antică era cîntată şi dansată. Cutia italiană este o invenție burgheză, iar singurele forme străvechi care sînt conservate sînt formele teatrului din Orientul îndepărtat, chinezesc, japonez,

indian... Forme din care ne dăm seama şi despre structuri ale teatrului european foarte vechi. Deci, după aplatizarea teatrului burghez a intervenit ideea binevenită de a face din spectator, dacă nu un partener de creație, măcar partener de joc. Pentru că vorbim despre o lume din care facem cu toții parte.

M.R.: *Să revenim însă la cazurile particulare, la scenografi, de exemplu...*

T.G.: Nimic pe scenă nu poate fi la întîmplare, iar pe acest palier, dacă se justifică, orice formă este binevenită. „A arăta tot“, a încerca să concurezi realul detaliindu-l obiectual, fără suport semnificativ, înseamnă să limitezi spațiul de imaginație al spectatorului, să atentezi la libertatea lui, sufocînd-o.

Fiindcă nu trebuie să uităm că nucleul semantic al obiectelor, al oricărui obiect în parte, se modifică pe parcursul spectacolului.

De asta îmi plac scenografii care gîndesc aşa, care au grijă şi coerență şi pentru obiectualitatea teatrală, în nucleul ei de semnificații. Cel mai bine am lucrat cu Andrei Both, apoi cu Th. Ciupe... Am lucrat puțin, dar bine, cu Maria Miu, apoi cu Judith Dobre, cu Ştefan Maitec, dar pot să spun că am mare admirație şi chiar afinități cu cîțiva scenografi cu care n-am lucrat, cum ar fi Vittorio Holtier, Doina Levința, Adriana Grand cu care urmează să lucrez... Ne pregătim să începem **Troilus şi Cresida**... Şi ar mai fi, ca să nu îngustăm lucrurile, şi Radu Boruzescu şi Florica Mălureanu...

C.C.B.-M.: *Eu aş vrea să ne mai întoarcem puțin la text. Tu faci parte din categoria de regizori, față de care eu am mare stimă, care nu montează orice. Punînd în paranteză lozincile cu „să apărăm dramaturgia națională, locală“...*

M.R.: *Săptămînală...*

C.C.B.-M.: *... care n-au în ele decît un singur rău, acela că sînt lozinci, şi nu acoperă realități, eforturi, ci doar ipocrizii comode, aş vrea să ne spui care e mecanismul intim care te dirijează spre anumite opțiuni în dramaturgie.*

T.G.: E o întrebare foarte importantă, fiindcă eu cred că există şi capodopere cu care un anumit regizor să nu aibă nici un punct sensibil de contact. Şi invers, există, de exemplu, în opera lui Harag, ca să-l pomenesc din nou, cîteva piese aproape rudimentare ale dramaturgiei româneşti din care a reuşit să scoată lucruri foarte importante. Mecanismul intim despre care vorbeai îşi are cheia tot în concepția despre lume şi în motivele, subiectele care, într-un moment sau altul, îl obsedează pe regizor. Eu, de exemplu, de o bucată de vreme, sînt interesat de un

personaj care se regăseşte în marea dramaturgie europeană, în forme extrem de variate, şi care este bufonul. Pentru că mi se pare că menirea teatrului este aceea de a chema publicul spre o anumită atitudine similară cu a bufonului. Am citit foarte mult în ultima vreme despre bufon, şi am realizat că el ştie ceva esențial despre lume: anume că, în momentul în care Dumnezeu a creat lumea şi-a creat tronul, nu s-a aşezat în acest tron. Şi deci în tron nu este nimeni. Dumnezeu a aşezat în tron Sîmbăta, care este o sărbătoare. La Creațiune întîi a fost noapte, şi pe urmă s-a făcut ziuă. Deci mai întîi a fost întoarcerea către sine, această posibilitate de a medita, şi abia pe urmă a venit ziua. Cei care nu ştiu că în tron nu este Dumnezeu, ci Sărbătoarea, tot timpul aspiră la acest tron. Numai bufonul înțelege că această aspirație este ridicolă în ultimă instanță. Şi deci cred că asta şi explică faptul că el gîndeşte „altfel“, că el funcționează ca o oglindă (a regelui, a puterii, a aberațiilor lumii), care are rostul de a reface raporturile corecte, adevărate, începutul.

Pe de altă parte este pilda lui Abraham, care ne arată că nu putem sacrifica pe altcineva decît pe noi înşine. Acestea sînt temele, motivele care mă interesează pe mine, şi cîteodată le regăsesc în texte aparținînd unor zone foarte diferite, unor dramaturgi care au, aparent, foarte puține puncte comune. Aşa am făcut **Cum vă place**, **Hamlet**, **Visul unei nopți de vară**, în stagiunea trecută, în care m-a interesat foarte mult violența lumii, istoria care se desfăşoară între două execuții. Cum mă interesează foarte mult şi **Furtuna**, unde Prospero părăseşte lumea şi o „lasă să se descurce singură“.

C.C.B.-M.: *Dar m-ar interesa în zona asta fierbinte, de care se face atîta caz, a dramaturgiei contemporane, tu, care ai avantajul sau dezavantajul de a aparține unei „zone de vamă“, şi care eşti cu siguranță asediat de texte atît ale dramaturgilor români cît şi ale celor maghiari, ca să nu mai vorbim de traducători, ce părere ai despre textul de teatru contemporan?*

T.G.: Poate o să vă surprindă, dar nu numai în raport cu ceea ce se scrie în Europa de Est, ci într-un spațiu mult mai vast (am fost de curînd în Statele Unite, şi nu e mare diferență), impresia mea este că drama nu mai poate fi forma cea mai adecvată pentru a exprima lumea contemporană. Se tinde oarecum spre eseu...

Cred că sîntem în situația unei căutări de limbaj, lucru care e valabil şi pentru poezie, dar şi pentru creația teatrală ca atare, însă ea, scena, şi-a căpătat oarecum un fel de stabilitate a formelor, spre deosebire de literatură, de cuvînt, care e în plină, dramatică confruntare cu o astfel de lume, cu transformările ei foarte rapide. Sfîrşiturile de

veac sînt, în genere, neprielnice pentru naşterea unor noi modalităţi, a unor opere fundamentale şi originale în acelaşi timp...

Vedeţi, s-a vorbit foarte mult în ultimele decenii despre aşa-zisa moarte a teatrului absurdului. Eu nu cred că se poate vorbi despre asta, ci doar despre faptul că marii autori ai absurdului s-au clasicizat, au devenit mari poeţi, unghiul nostru de privire asupra lor e substanţialul diferit. Realitatea însăşi a devenit mult mai absurdă decît premizele dramaturgiei absurdului. Beckett este astăzi citibil ca un foarte fin poet al umanului, (în fine, eu am montat **Aşteptîndu-l pe Godot** în Ungaria de curînd şi mi se pare că a rămas un text fundamental). Sînt apoi alte piese din dramaturgia absurdului care au un substrat politic ce îşi conservă forţa, cum e **Pe jos** a lui Slawomir Mrożek, însă marile piese, ca **Tango**, au rămas cantonate într-o zonă de generalitate care le păstrează bine.

Şansa, însă, ca să ne întoarcem la starea de criză generală ar avea acei dramaturgi care trăiesc o foarte strînsă relaţie cu actul de creaţie teatrală, cu scena. În toată istoria teatrului, de la începuturi şi pînă în prezent, putem băga de seamă că istoria spectacolului nu e egală cu istoria literaturii dramatice, căile lor sînt diferite, pe anumite trasee: se cheamă una pe alta, cînd dintr-o direcţie, cînd dintr-alta. Ele se întîlnesc numai de cîteva ori, în anumite momente de excepţie. E vorba de acele situaţii speciale în care literatura dramatică şi arta teatrală se coagulează într-o singură persoană, sau într-un grup, şcoală, foarte omogen, aproape congener. E o greşeală să predai istoria literaturii dramatice în acelaşi curs cu istoria spectacolului, pentru că ea e cu totul altceva.

Momentul teatrului elisabetan, al teatrului expresionist, ar fi cîteva exemple de acest tip. Şi nu pot să ştiu cît de aproape sau de departe e posibilitatea reînchegării unui asemenea fenomen. Oricum, aşa ceva ar fi o şansă...

Pe de altă parte revenirile la clasici sînt şi ele fireşti. Marile opere clasice fiind, prin excelenţă, deschise, ele sînt inepuizabile, atît în privinţa mesajului lor contemporan, cît şi în privinţa motivelor, temelor, miturile care revin în ele, şi trebuie mereu sondate cu o privire proaspătă.

M.R.: *E interesant că vorbeai despre şansa literaturii de a se întoarce la TEATRU, nu numai pentru că în seria asta de interviuri această „remarcă“ revine ca un refren, ci şi pentru că, pe la diverse colocvii despre dramaturgie sau în viaţa de secretariat literar chiar, noi înşine am tot încercat să convingem, mai ales pe autorii tineri, de această evidenţă*: *„teatrul nu e literatură“, cum spunea Caragiale, sau, cel puţin, nu în sensul acelei libertăţi a autorului de poezie ori proză, faţă în faţă cu propria masă de scris. Şi, cel puţin pînă acum, nu prea am reuşit să convingem pe nimeni (cu o excepţie sau două).*

T.G.: E foarte ciudat şi trist...

M.R.: *Dar nu e cumva vorba şi de o criză reală a formelor literare?*

T.G.: E mult de gîndit şi de vorbit aici. Cred că ar trebui un fel de practică aproape sacrificată, în care, cu voință de ambele părți, autorii dramatici şi cei de spectacol să accepte nu să muncească, ci să conviețuiască, zi de zi, o perioadă destul de îndelungată, ca să se nască ceva. Sînt situații rarisime, de genialitate, în care dramaturgul să fi reuşit să scrie un text sau două fără cunoaşterea dinlăuntru a practicii spectacologice... (Şi, mai degrabă, atunci cînd obişnuim să vorbim de geniu, băgăm de seamă că tot oamenii dinlăuntru reuşeau să ajungă la geniu). E greu de acceptat, probabil, că şi în teatru sînt lucruri care țin de alfabet, ca notele în muzică, fără de care ideile, ori buna stăpînire a replicilor nu au nici o şansă. Situația scenică are legile ei, şi e chiar amuzant să vezi în cît de mare măsură dramaturgul a ajuns să se comporte cu personajul său ca şi cînd acesta ar fi un fel de purtător de cuvînt al mesajului. Or personajele, din clipa în care sînt create, încep să aibă o viață independentă, e un lucru ştiut de zeci şi sute de ani.

Îmi aduc aminte, ca să dau un exemplu, despre **Comandoul de vis** al lui Sütö, în care el încearcă să experimenteze un alt tip de teatru, mai aproape de Slawomir Mrožek, să zicem, dar fără limpezimea şi concizia modelului. Şi te trezeai că un comandant de lagăr pune pistolul la tîmpla unui deținut evreu, iar deținutul începe să declame două pagini de monolog-eseu care, pe scenă sînt absolut absurde, față cu situația. Nu se poate!

Înainte să lucrez în străinătate n-am crezut că munca dramaturgului, în sensul german al termenului, adică de responsabil, de adaptator profesionist al textului literar la spectacolul unui teatru sau altul, este o muncă cu adevărat necesară. Şi asta pentru că, de regulă, în România regizorul însuşi e cel care o face. Acum însă sînt convins nu numai că practica asta ar trebui introdusă, ci şi că ar trebui să educăm în învățămîntul teatral specialişti în această muncă. Şi, dintre ei, mulți ar putea deveni autori dramatici de mare calitate, nu toți, dar cel puțin unii mai cu har. Şcoala germană are exemple strălucite, e una dintre puținele cu adevărat fructuoase, în ultimele decenii: Botho Strauss, Heiner Müller, Spiro, Bernhard însuşi...

M.R.: *Pînă şi Havel tot aşa a început, în Cehia modelul german fiind mai aproape decît cel rusesc...*

T.G.: Eu zic că unul din atuurile şcolii româneşti de regie vine, poate, şi din acest soi de suprapunere între munca de dramaturg şi cea de regizor... Dar asta nu produce texte, pe cînd dramaturgul ar putea...

M.R.: *Şi-mi mai vin nume celebre, Jean-Claude Carrière, care pe lîngă puzderia de filme, tot cu teatrul a început. Christopher Hampton, Ted Hughes...*

C.C.B.-M.: *Ai un anume tip de actor pe care îl preferi, cum te raportezi la şcoala de actorie de la noi?... Mut discuția pentru că îmi aduc aminte că Mihai Măniuțiu ne povestea, în interviul lui, despre faptul că pentru un anumit tip de dramaturgie, care se citeşte în forme spectacologice deosebite, nu are actori, sau nu-i are în echipă, ci ca rarități. „Nu poți monta Gellu Naum ca pe Feydeau“, zicea el.*

M.R.: *Da, chiar voiam şi eu să vorbim despre asta, fiindcă m-a uluit, pur şi simplu, performanța actoricească a trupei, unitatea de stil şi de gîndire a actorilor din* **Cîntăreața cheală***...*

T.G.: Eu cred că şcoala nu se termină, nicăieri, în momentul obținerii unei diplome. În teatru mai mult decît oriunde. Şi că e foarte important să ai sau să-ți formezi o trupă şi în această trupă pregătirea actorului să fie o practică zilnică, dincolo de relația cu un text anume sau cu un spectacol anume. Sigur, asta e, încă, o privire în ideal. Dar eu sînt uluit acum, predînd teatrul No şi Kabuki la anul trei regie, la Tîrgu Mureş, după ce am văzut peste douăzeci şi cinci de casete cu Teatru No, Kabuki, Opera din Sanhai, din Pekin, Katakaly şi aşa mai departe. Puterea de reprezentare şi de concentrare a actorului pe care o descoperi acolo este uriaşă, incredibilă. Noi nu putem prelua, şi nici nu trebuie să facem asta, dar putem învăța imens. Spectacolele alea nu se modifică, în semnele lor, sute de ani. Nu putem prelua asta, fiindcă ține de o lume total diferită, de alt tip de mentalitate, de altă religie, de altă filosofie, de altă viziune asupra unității ființei. Dar putem învăța enorm la nivelul tehnicilor de concentrare, pregătirii interioare, spre folosul propriei expresivități, propriei coerențe.

La budişti totul poate deveni Dumnezeu, şi-o piatră. E altă disciplină şi altă stratificare a lumii. Un actor oriental se pregăteşte din copilărie pentru „reprezentarea“ unui anumit tip de teatru şi numai al aceluia. Şi asta face ca, fără nici un orgoliu al „individualizării“ de tip european, dacă doi actori sau trei din acelaşi sistem teatral, de la sute de kilometri distanță, să zicem de felul Operei din Sanhai, se întîlnesc, să poată juca **Regele maimuță** fără nici o repetiție, identic.

Ca să ne întoarcem la noi, aceste lucruri, legate de cunoaşterea mai profundă a eului, psihică şi corporală, acestea ar trebui să fie puse, prin exercițiu, pe plan mai înalt, pe planul unei necesități majore. Şi concentrarea, fiindcă toți marii oameni de teatru, de la Stanislavski la Grotowski, indiferent de stil, au făcut apel la exercițiile de concentrare.

Pregătirea zilnică, concentrarea, tehnica corporală, ar trebui să facă parte din viața actorului de fiecare zi, asta voiam să spun. Ceea ce, trebuie să recunoaştem, nu se întîmplă. Din varii motive, de la sărăcie la lipsa unei concurențe viabile, şi, în cele din urmă, din lipsa de obişnuință cu un mod de viață anume, cu antrenamentul. E şi foarte greu să realizezi aşa ceva, chiar dacă vrei, în instituțiile noastre teatrale moştenite şi neclintite... Unde n-ai un club, n-ai adesea nici măcar o sală de gimnastică...

Problema e să poți alcătui o trupă omogenă, şi s-o menții prin antrenament. La Bucureşti, cel puțin teoretic, lucrurile ar trebui să fie mai simple, fiindcă e capitală, toată lumea vrea să rămînă aici, ai de unde alege. Dar aceste practici oricum lipsesc, şi e greu să le impui sau să le faci să funcționeze, în instituții lipsite de orice flexibilitate. În provincie n-ai cum să oferi oamenilor unde să locuiască, eu chiar plănuiam să construiesc o sală studio cu cămin pentru actori, adică peste sala studio să fie cîteva apartamente, în care să pot caza actorii tineri, fără să mai cer case primăriei. Pentru că ai nevoie de trupă, atunci cînd vrei să obții rezultate de performanță şi de omogenitate stilistică. Bine, noi avem la Cluj o tradiție, pentru că Harag, venind la Cluj, a format o trupă, chiar dacă această trupă nu cuprindea toți angajații teatrului, şi, ca pretutindeni, asta a creat şi conflicte.

M.R.: *Dar actorul de tip intuiționist, de la noi, dublat şi de comerțul de „vedetă“ şi cu „vedete“, care funcționează peste tot în Europa, iar aici la noi a creat o linie într-atît de înrădăcinată încît, încă de la intrarea în şcoala de teatru, tînărul are deja în el acest model mental, nu crezi că acest tip de actor atît de răspîndit intră în conflict, în mod natural, cu acest alt mod de a concepe performanța?*

T.G.: Nu neapărat. În construcția unei trupe bine gîndite şi actorul de tip intuiționist îşi poate găsi locul. Avantajul şcolii româneşti de teatru, spre deosebire de cea maghiară, fundamentată mai ales pe realism, vine din aceea că actorul de şcoală românească are un univers stilistic mai mobil. E familiarizat cu mai multe modalități, chiar dacă nu le parcurge în profunzime pe toate... E important însă să ştim că nu se pot produce, cu succes şi cu valoare, amestecuri de stiluri înlăuntrul aceluiaşi spectacol, care, în mod vital, trebuie să opteze pentru unul, precis configurat. Mijloacele pot fi amestecate numai în măsura în care eclectismul însuşi al spectacolului e justificat organic.

O limită de gîndire există însă, în multe situații, la mulți actori şi chiar şcoli: e vorba de confuzia nepermisă între adevărul vital şi „firesc“; e vorba de nivele diferite.

M.R.: *Hai să vorbim şi despre critica de teatru. Ți se pare că există o desincronizare între calitatea, nivelul spectacolelor, şi calitatea analizei critice, a interpretării acestuia cu mijloacele „spectatorului avizat“? Care au fost raporturile tale cu critica teatrală?*

T.G.: Situația în care mă găsesc eu e oarecum mai dificilă decît a altora, pentru că eu, lucrînd la Teatrul Maghiar din Cluj, pot spune că o critică teatrală în limba maghiară nu prea există în România. Noi ne găsim spectacolele oglindite mai mult în critica de teatru românească decît în cea în limba maghiară, care e practicată de cîțiva ziarişti, care, cu foarte mici excepții, habar n-au de fenomenul teatral. Iar cel care scria foarte bine şi cu profesionalitate eseu teatral, acum nu mai poate scrie pentru că e secretarul nostru literar. Necazul e că cei care scriu în ziarele maghiare din România despre teatru nu au nici măcar o cunoaştere aproximativă asupra mişcării teatrale din țară, nu mai vorbim de o pregătire teoretică sau de informații despre ce se întîmplă în lume... O spun fără nici o răutate.

M.R.: *Iar cea românească e limitată lingvistic...*

T.G.: Şi totuşi, dacă răscoleşti în arhiva teatrului materialele referitoare la spectacolele noastre, marea majoritate de lucruri de „specialitate“ le găseşti în ziarele şi revistele româneşti. Aşa că mi-ar fi greu să am o părere foarte proastă despre critica românească, avînd asemenea termen de comparație. Se încearcă, totuşi, o participare cît de cît directă a criticii în viața teatrală, nu numai din cronici. Există cazuri fericite în care critica a participat chiar la naşterea şi evoluția unui spectacol important, şi altele în care chiar a stimulat activitatea unui regizor sau altul... Nu mai vorbesc despre faptul, firesc şi demn de a fi recunoscut, că în jurul unor spectacole ori artişti critica a produs o mişcare de conştientizare în opinia publică asupra valorii, cum a fost **Nepotul lui Rameau**, **Troilus şi Cresida**, **D'ale carnavalului**, în anii de aur... De asta nu aş fi chiar atît de drastic.

Vorbeam însă despre faptul că eseul teatral ar fi, poate, o formă mai adecvată de lectură a unui spectacol decît cronica de întâmpinare. Sigur, însă, eseu nu se poate scrie despre orice spectacol, ci numai atunci cînd acesta îndeplineşte condițiile minime ale operei de artă, ceea ce nu e uşor lucru.

Acuma, nu ştiu dacă voi cunoaşteți seria *La voie de la création théâtrale* redactate de *Travaux théâtrales*, printre redactori aflîndu-se şi George Banu. Sînt vreo 17 volume şi mie mi se pare că ele sînt un model despre cum eseul teatral poate să se ocupe de viața unui spectacol. Cîte douăzeci-treizeci de pagini de analiză închinate cîte unuia dintre marile spectacole ale ultimelor decenii, cum ar fi, de exemplu, **Prințul Constant** al lui Grotowski, **Visul**

lui Brook, **Tango** al lui Erwin Axei, **Clasa moartă** a lui Tadeus Kantor, ş.a.m.d. Fireşte, o revistă de teatru nu îşi poate permite să ofere atîta spațiu unui singur spectacol. Aceste eseuri cuprind, într-un fel, şi concepția spectacolului, cu schițele de decor, material iconografic, cuprind şi momentul de reîmprospătare a imaginii şi cel de evaluare prin descifrare lăuntrică. Tendința, ca atare, a existat şi în critica românească, posibilitățile, însă, sînt mai reduse, mai ales cele materiale, pentru un asemenea efort. Oricum, în critica de la noi, atîta cît este, mai ales în cazurile fericite în care o revistă publică eseu teatral, se simte încercare de a descifra dinlăuntru structurile unui spectacol bun. Aşa că nu sînt adeptul ideii că la noi, în critica românească de teatru, situația ar fi disperată, dimpotrivă, chiar se observă că un număr din ce în ce mai mare de cotidiene şi reviste acordă spațiu cronicii şi vieții teatrale.

M.R.: *Din tot ce am reuşit noi să culegem pînă acum în aceste divane, considerațiile tale sună cel mai optimist. Ce părere ai despre această mult vehiculată teză, mai ales după '89, a unei „crize a formelor teatrale“?...*

T.G.: Adineauri vorbeam despre criză în sensul căutării unui limbaj. Nu cred că e vorba despre o criză a formelor teatrale. Există o criză generală umană, care îşi aruncă umbra şi asupra creației teatrale. Ceea ce am să vă spun acum e pe de-o parte foarte sumbru, şi pe de altă parte poate să fie unica şansă. Trăim într-o epocă în care catastrofa, posibilitatea distrugerii lumii, nu mai este înaintea noastră în timp, aşa cum a fost secole de-a rîndul, ci este lîngă noi în spațiu. Ne apropiem de Apocalipsul biblic, dar cred că acest Apocalips, în lăuntrul omului, s-a produs deja. Viața omului, societatea ori societățile, ca să nu mai vorbim despre creația de orice fel, artistică în special, nu se pot dispensa de elementul esențial care a constituit însăşi rațiunea omului de a fi: dragostea față de semeni. Or, de asta ducem cea mai mare lipsă. Cînd văd un spectacol mare sau citesc o operă literară fundamentală, totdeauna regăsesc din partea creatorului, în motivația sa fundamentală, acest sîmbure etic. Singura soluție de a supraviețui mi se pare întoarcerea noastră spre personalitatea etică. O criză a formelor nu poate exista atîta vreme cît există artişti talentați, care au ceva de spus despre lume, iar motorul creației lor e constituit tocmai din această voință de a ne întoarce spre ființa etică. Pentru mine, cel mai mare exemplu în acest sens este Tarkovski. *(după aceste fraze simple urmează o tăcere colectivă.)*

C.C.B.-M.: *Trebuie să spargem tăcerea asta cumva. Să zicem... Da, una din temele divanurilor noastre este existența sau inexistența unor generații în viața teatrală, generații de regizori cu o configurație estetică, cît de cît vizibilă... Sigur, se spune că unei generații îi este necesar un mentor...*

T.G.: Eu nu cred în existența unor generații de regizori şi în sensul ăsta cel mai bun exemplu pe care îl am e chiar Harag. Vîrsta nu este un merit, ci un dat biologic. Spiritualmente şi un regizor de 25 de ani poate fi „bătrîn“, şi în sensul bun, adică profesionist, şi în sensul rău, adică...

M.R.: *... „învechit în rele“...*

T.G.: După părerea mea, Harag, la cincizeci şi ceva de ani era cel mai tînăr dintre regizori, fiindcă îşi dorea mereu propria lui înnoire, bazată pe sfînta incertitudine asupra actului artistic. Se îndoia tot timpul dacă ceea ce face e bine, nu voia niciodată să se repete, nici în ceea ce priveşte mijloacele, nici în ceea ce priveşte posibilitățile de a descoperi noi sensuri în opera asupra căreia se apleca, sau chiar noi sensuri în lume. O asemenea atitudine poate menține tinerețea unui regizor cît trăieşte, şi Harag aici n-ar fi unicul exemplu, uitați-vă la Liubimov.

Vă spuneam că duc mare lipsă de aceste discuții pe care le-am avut cu Harag. Erau discuții fără menajamente, erau totdeauna la subiect, ne disecam unul altuia spectacolele, pentru că nu doar eu, ci şi el simțea nevoia să vorbească cu ceilalți, la fiecare spectacol, să îşi verifice ideile şi opțiunile, despre soluțiile scenice... El avea şi această putere rară de a renunța cîteodată la soluții care păreau spectaculoase, dar nu erau de fapt cele mai adevărate, sau cele profunde. E un mare exemplu despre cum se poate descărca un spectacol de semne exterioare, care nu fac parte din economia lui, esențializînd. Schimba foarte mult, pînă şi în ultimele zile.

Eu am avut o relație foarte profundă, şi simt nevoia să vorbesc despre el, despre istoria acestei relații şi despre importanța ei pentru mine. El a fost elevul tatălui meu, iar după aceea am locuit în aceeaşi curte, la Tîrgu Mureş. Din cauza lui, atunci cînd am terminat, în 1981, m-am dus la Tîrgu Mureş şi n-am rămas la Bucureşti, ştiind că are acolo o echipă cu care se poate lucra şi avînd nevoie de acest ochi critic cu care aveam discuții foarte aprinse şi fertile. De altminteri, el a introdus, aici la Cluj, o practică pe care o păstrăm şi azi, şi anume aceea de a avea, la sfîrşitul fiecărei stagiuni, o discuție colectivă foarte serioasă, nemiloasă aş zice, de evaluare.

Deci, stînd în aceeaşi curte cu el, am avut şi o mare bucurie, care din păcate nu s-a finalizat; voiam să facem, în 1983, **Tragedia omului** de Madách, împreună. Atunci, însă, textul s-a interzis, dar lucrul la text, în curte, timp de două luni, zilnic, a fost o enormă bucurie... Țin minte că... „ne-am dat reciproc nişte sarcini“... scene la care trebuia să

ne gîndim pentru a doua zi, apoi ne confruntam ideile şi îmi aduc aminte că, în acelaşi moment, am găsit amîndoi, el scena de început, iar eu pe cea de final. Poate că ştiți, **Tragedia omului** e o construcție de inspirație faustiană, în care Adam, Eva şi Lucifer traversează, în 15 tablouri, punctele nodale ale istoriei omenirii. Hotărîsem să folosim foarte mulți Adami şi Eve, dar un singur Lucifer... Şi-mi amintesc că în aceeaşi dimineață el a inventat începutul, despre Geneză, în text apărînd acolo cuvintele Domnului care spune „Mi-am terminat opera!“ Scena ar fi trebuit să reprezinte un soi de spațiu de după Apocalipsă cu resturi, gunoaie reprezentînd rămăşițele tuturor civilizațiilor. Şi din acest morman de gunoaie iese un om într-un pardesiu ponosit, cenuşiu, caută printre gunoaie, scoate într-un tîrziu un scaun, se-aşează pe el şi exclamă: „Mi-am terminat opera!“ Simultan, găsisem şi eu finalul, în care, în text e vorba despre reîntoarcerea lui Adam şi a Evei în fața Domnului, care le spune: „Ți-am spus, omule, încrede-te şi luptă mai departe!“ Ei, eu îi imaginasem întorcîndu-se îngrozitor de bătrîni, ponosiți, cocîrjați, în bastoane, lucru care făcea replica finală îngrozitoare... Aşa că, avînd soluțiile de început şi de final, acum prinsesem încredere că poate să iasă.

Şi-mi mai aduc aminte că el avusese nişte propuneri absolut fascinante, de exemplu toată revoluția franceză era doar Danton, înconjurat de o mulțime de oameni, urlînd, încercînd să convingă lumea, într-o piață, „Sus, spre Convenție!“ Şi toată lumea stătea nemişcată, lăsîndu-l să zbiere... Şi-asta era toată Revoluția Franceză...

Şi mă mai leagă sufleteşte de Harag şi ultimul lui spectacol, **Livada de vişini**, care rămîne pentru mine unul din cele mai importante momente de teatru ale noastre. Cînd a început-o, el era bolnav, se ştia deja care e situația. În timpul ăsta, eu montam **Tango** la Cluj. Şi cînd am terminat, m-a sunat soția lui, el era la pat, şi mi-a transmis că dorința lui e să vin să termin spectacolul. Am venit imediat, dar nu era nimic de terminat, spectacolul era gata, doar că era pe scena goală. Se lucrase într-un ritm extraordinar, şi cu o tensiune nemaipomenită... El nu a văzut însă niciodată acest decor pe scenă, aşa că am asistat eu la ultimele trei săptămîni de repetiții cu decor, asta însemnînd însă că am asistat şi la tragedia descompunerii lui... Şi astăzi cred că există în spectacolul cu **Livada** un moment simbolic, fundamental autobiografic, acela al finalului cu Firs care rămîne ferecat în Teatru.

Ar fi însă de spus că el a avut un moment de răscruce în cariera lui, şi acest moment a fost reprezentat de o discuție de prin ’69 cu Pintilie, după un spectacol cu **Vassa Jeleznova**. Atunci, Pintilie i-a zis după spectacol : „Măi Gyuri, tu faci cel mai bun teatru realist din țara asta. Dar mai ştii şi altceva?“ Şi Harag s-a gîndit foarte mult la discuția asta, şi în el s-a produs ceva, un fenomen foarte profund, iar perioada cea mai însemnată a operei lui este după ’70, adică o perioadă de 15 ani extrem de fertili...

M.R.: *Dar vreau să ne întoarcem la conceptul de generație... Vezi, dacă ne gîndim bine, noi ne raportăm mereu la mişcarea teatrală a anilor '60-'70 ca la un fenomen fundamental, a cărui istorie, prin personalități, spectacole, echipe chiar, ar trebui deja scrise. Apoi, în următorul deceniu, '75-'85, s-a afirmat chiar o mişcare regizorală cu un anumit profil spectacologic, chiar dacă el nu e şi „manifest" teoretic. Oricum a funcționat, cu un grad destul de marcat de coerență. Întrebarea ar fi dacă simți asemenea afinități estetice, stilistice ori pur problematice cu vreun regizor sau altul? Fiindcă, evident, nu de vîrstă biologică e vorba aici... Cum nici de şcoli...*

T.G.: Eu nu cred că în vreuna din situațiile narate mai sus ar fi vorba de generații... Cred că au fost momente teatrale, momentul **Cum vă place** al lui Ciulei, creațiile lui Esrig, creațiile lui Pintilie, ale lui Penciulescu, opere de autor... Şi apoi, efervescența s-a născut, cred eu, dintr-o şcoală totuşi, din şcoala de regie a lui Penciulescu, de unde se trage toată metodologia care şi astăzi mai există. În parte şi a lui Esrig, chiar dacă cu mai puțini elevi. A fost foarte însemnată această şcoală pentru că, prin intermediul ei, s-a conştientizat arta spectacolului, şi existența ei de sine stătătoare, independența ei (relativă, fireşte) de textul dramatic ca literatură. De asta, într-un fel, trebuie să te contrazic, pentru că există destul de puține şcoli de regie în Europa în care se pleacă de la conştientizarea specificului artei teatrale...

M.R.: *Sigur, dar ăsta e un proces mai îndelungat, el vine din interbelic, şi generația asta a anilor '70 este un fruct direct al teatralizării...*

T.G.: Iarăşi, aici la noi s-a pus un mare accent asupra viziunii proprii a regizorului, nu atît asupra unui text sau altul, cît asupra lumii în globalitatea ei, prin intermediul unui text, şi punerii lui în scenă. În acest sens, dacă e să vorbim despre un tip de regizor pe care îl admir, o să spun că... sînt mai multe tipuri... Nu ştiu cum sînt alții, dar eu am mulți creatori față de care nutresc admirație... De exemplu, primul spectacol pe care l-am văzut eu în Bucureşti este **Nepotul lui Rameau**. După aceea **Regele Lear**, **D'ale carnavalului** şi **Revizorul**... Sînt spectacole care, practic, mi-au marcat viața şi chiar opțiunea mea față de teatru. Fiindcă am descoperit, pe lîngă spectacolele pe care începuse să le facă Harag la începutul anilor '70 la Tîrgu Mureş, că teatrul este o şansă de a face poezie scenică. (Eu, pe vremea aceea, voiam să urmez filologia, scriam şi poezii şi poezia era fundamentală pentru mine.) Şi am descoperit şi forța extraordinară a mijloacelor specific teatrale, care îşi impun structurile în imaginația spectatorului. Sînt foarte puține spectacole pe care le-am văzut în viața mea care să fi depăşit efectul extraordinar pe care l-a avut **Revizorul**. Şi cred că Pintilie este unul dintre cei mai mari regizori din toate timpurile. Chiar în sensul biologic al

cuvîntului, adică e născut. Apoi alte spectacole, ale lui Penciulescu, de exemplu, care mi-au demonstrat cît de important este să-ți cristalizezi gîndirea... Ele erau în spațiul gol, în majoritatea lor, **Woyzeck**, **Regele Lear**, **Dansul sergentului Musgrave**, de o modernitate frapantă, pe care o regăsim astăzi în multe alte spectacole recente... Primele spectacole de la Tîrgu Mureş ale lui Alexa Visarion, de mare forță şi plasticitate. Mi-e dificil să vorbesc despre asta, fiindcă eu am această carență, sau facultate, a admirației...

Ceea ce cred că lipseşte foarte mult acum, în zilele noastre, şi a lipsit în general, cu cîteva încercări de excepție, tot din partea ... „bătrînilor“, sînt discuțiile.

M.R.: *Extraordinar, e a treia oară cînd ne furi o întrebare, este exact ceea ce voiam şi noi să aflăm...*

T.G.: Da, discuțiile între regizori, fiindcă acest contact nu trebuie să fie doar accidental, la o bere... E foarte bun şi foarte liber şi ăsta, însă mi se pare foarte necesar să se introducă din nou forme de comunicare mai profundă, şi la nivel teoretic... Confruntări în care nu caracterul personal al discuțiilor să primeze, ci analiza căilor şi sensurilor. Motivațiile unui eşec, de pildă, sau ale unei victorii... Efortul de a descifra... Schimbul de puncte de vedere, contactul de viziuni, fără menajamente, însă făcute cu căldură, curiozitate, atenție. Lipsesc cu desăvîrşire, iar eu le simt nevoia, nevoia aceea despre care vă vorbeam la început, care vine de la comunicarea pe care am avut-o cu Harag...

M.R.: *Acum, ca să ne ducem jocul pînă la capăt, o să-ți punem şi ție întrebarea aceea pe care am pus-o tuturor, plecînd noi de la „accidentul“ unei fraze din primul nostru interviu, accident pe care l-am transformat în practică... Deci, poți face vreo supoziție, poți da vreun pronostic cu privire la direcția către care se îndreaptă teatrul la sfîrşit de secol şi de mileniu?*

T.G.: Păi, slavă Domnului, nu se îndreaptă într-o singură direcție!... Şi mai ales spre... Direcția Teatrelor. Fiindcă eu cred că în teatrul actual avem şansa de a regăsi multitudinea de forme teatrale care au existat totdeauna. În măsura în care moare omenirea, moare şi teatrul. E însă altceva. Mai ales în societățile instabile există o tendință de a restrînge expresia şi experiența teatrală către spații foarte mici. Dar există şi cazuri, frecvente, care contrazic tendința asta şi o echilibrează. Sigur că există o concurență virtuală a mediatizărilor, a consumului... Dar şi o mare tendință de revenire a publicului spre teatru. Problema e însă alta, şi aici nu aş putea să prezic nimic: în ce măsură, adică, teatrul îşi va putea recăpăta caracterul său de sărbătoare!? Aşa cum aud, de exemplu, şi e foarte semnificativ să auzi aşa ceva, că în turneul din Brazilia al **Trilogiei antice** publicul a năvălit pe scenă şi au fost unii care au rupt

bucăți de scîndură sau de pînză, ca să le păstreze, ca pe nişte relicve... Cred că e nevoie de acest catharsis dionisiac, de provocarea sentimentului că toți facem parte, sîntem părtaşi adică, la o mare sărbătoare... Care ne eliberează. Dar asta nu depinde exclusiv de teatru, mai depinde şi de cum se structurează lumea aceea pe care obişnuim s-o numim public...

C.C.B.-M.: *Dar teatrul iui Tompa Gábor, încotro se îndreaptă? Nu neapărat în stagiunea care vine, ci în general...*

T.G.: E foarte greu de răspuns, fiindcă eu simt că mă apropii de o răscruce. În care va trebui să am eu singur responsabilitatea alegerii. De ce vorbesc despre responsabilitate? Pentru că eu am de condus un teatru şi am acceptat conducerea lui pe ideea că voi construi o trupă. Însă imediat, în perspectivă, se poate zări şi hotarul, limita acestui drum. Teatrul pe care îl conduc eu e un teatru de repertoriu şi el trebuie să facă un număr de premiere destul de ridicat, cu atît mai mult cu cît lucrăm şi împreună cu Opera, ceea ce face ca timpii de repetiție să fie foarte restrînşi. Or, noi am scos cam opt premiere pe stagiune, şi în nici un caz numărul de repetiții la un spectacol nu a depăşit patruzeci. Ceea ce e foarte greu. Nu sînt adeptul unei întinderi la nesfîrşit a repetițiilor. Dar nici aceste restricții care te obligă să ții mereu seama de lucruri care nu țin de actul artistic, nu sînt în favoarea valorii. Pe de altă parte acest sistem repertorial dă foarte puține şanse lucrului în atelier şi de atelier, un tip de creație în care ne-ar interesa, cum vă spuneam, nu numai lucrul față cu un text anume, ci şi anumite tipuri de pregătire constante, exerciții, găsirea unor noi mijloace, mişcare, concentrare, ş.a.m.d. Cum spuneam, acum am început, cu mare greutate, să strîng bani pentru un studio, care la Teatrul Maghiar nu există, şi din pricina asta toate spectacolele noastre de acest tip au fost urcate pe scenă. Sursele financiare de la stat sînt inexistente... Aşa că mă gîndesc la posibilitatea unui alt drum, bineînțeles într-o perspectivă de ani de zile. Posibilitatea de a crea un teatru propriu. Sigur, ar avea anumite consecințe asupra teatrului existent, asta dacă ar fi s-o fac în acelaşi loc, în acelaşi oraş... Mă gîndesc la o trupă redusă, dar care nu ar mai avea obligativitatea unui sistem repertorial fix, dirijat pe abonamente, cum e cel actual, şi ar lăsa loc lucrului experimental... unei mai mari aprofundări a creației de tip teatral.

Pe urmă mai e şi tentația unor contracte, dar trebuie să renunț la 80% din ele din pricină că nu pot lipsi atît de mult din teatrul meu... Pe urmă mă preocupă foarte mult şi faptul că în teatrele maghiare, ca şi în celelalte teatre, e o criză cronică de regizori. Sper că cei patru studenți din anul al treilea vor umple oarecum acest gol, iar eu vreau să le dau posibilitatea de a continua travaliul de atelier şi după ce vor termina studiile. Am transformat o sală de repetiții,

nu mai mare decît biroul ăsta, în Teatru de cameră, unde se vor putea face anumite experiențe.

Cîteodată mă bate acest gînd, că ar trebui să mă retrag din situația asta de director... Dar ştiu că pentru teatru nu ar fi bine, şi asta mai ales pentru că ştiu că unii dintre colegii mei au venit tocmai fiindcă i-am chemat. Şi-şi pun speranțele într-o colaborare de mai lungă durată. Cu atît mai mult cu cît, pentru teatrul nostru, se iveşte acum o şansă reală, fiindcă am primit scrisori de la Uniunea Europeană, din care face parte şi Bulandra, şi care ar dori să coopereze în anul viitor cu un teatru cum e al nostru. Ar fi un lucru minunat, fiindcă ar demonstra, încă o dată, puterea teatrului românesc, pe de-o parte. Un teatru maghiar din România mi se pare că, pentru noi, ar fi mult mai bine decît, mai ştiu eu, un teatru basc, ori unul flamand. Şi pentru că, pe de altă parte, ar scoate mişcarea teatrală maghiară din țară dintr-un fel de izolare... Aşa că, probabil, am să mai continuu vreo trei-patru ani directoratul...

Dar spuneam că mă simt la o răscruce, că trebuie să aleg, mai devreme sau mai tîrziu, şi orice alegere conține în ea şi partea ei de renunțare...

M.R.: *Şi, totuşi, nu vrei să ne spui nimic despre* **Troilus şi Cresida***?...*

C.C.B.-M.: *Păi, nici nu l-am întrebat, şi eu, cel puțin, sînt superstițios cînd e vorba despre povestirea proiectelor...*

T.G.: Pot, cel mult, să vă spun de ce am optat pentru **Troilus şi Cresida**. Este vorba exact despre ceea ce vă explicam mai înainte. Există lîngă noi catastrofa, nu în timp, ci în spațiu, există acest sistem de valori cu capul în jos. În care motivele care declanşează războaie stupide sînt extrem de meschine. E cazul lui Troilus, în care valorile cele mai autentice ale lumii ajung să fie un bătrîn proxenet, care măcar îşi face meseria lui scîrboasă, şi un bătrîn opozant cu gura spurcată. Mecanismul ăsta care nu se poate opri este foarte periculos pentru umanitate şi el e dezvăluit, demontat aici de Shakespeare. Ambele părți ştiu deja foarte bine că războiul nu mai are nici un rost, dar nu se pot opri, pentru că, dacă se recunoaşte faptul că motivul conflictului e unul meschin, atunci nu ne mai putem justifica pierderile şi eroii. Şi vărsările de sînge. Ăsta este marele pericol care ne paşte tot timpul, dar să nu înțelegeți de aici că vreau să fac neapărat un spectacol politic. Pe de altă parte există totdeauna justificări economice pentru a face un război... Aşa că eu cred că spectacolul trebuie să se desfăşoare pe o muchie de cuțit între derizoriu şi feroce, între grotesc şi agresiv.

Noi ne-am obişnuit atît de mult cu această stare de apocalips încît ne lasă rece. Mass-media ne îndepărtează, într-un fel, de participarea sufletească. La început vedem catastrofa şi ne umplem de oroare, apoi ne obişnuim cu ea, ni se pare firească orice oroare... Şi asta mi se pare că trebuie arătat acum...